



Lisboa, Janeiro 2017

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM DESIGN DE COMUNICAÇÃO . DOCUMENTO FINAL

# **DESIGN GRÁFICO E REVIVALISMO NAS CAPAS DE LIVROS: A EDITORA TINTA-DA-CHINA E A INFLUÊNCIA DAS DÉCADAS DE 1950 E 1960**

**ADRIANA GUIMARÃES**

ORIENTADORA

**PROF. DOUTORA ELISABETE ROLO**

PRESIDENTE DE JÚRI

**PROF. DOUTOR MARCO NEVES**

VOGAL

**PROF. DOUTORA TERESA CABRAL**







Lisboa, Janeiro 2017

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM DESIGN DE COMUNICAÇÃO . DOCUMENTO FINAL

# **DESIGN GRÁFICO E REVIVALISMO NAS CAPAS DE LIVROS: A EDITORA TINTA-DA-CHINA E A INFLUÊNCIA DAS DÉCADAS DE 1950 E 1960**

**ADRIANA GUIMARÃES**

ORIENTADORA

**PROF. DOUTORA ELISABETE ROLO**

PRESIDENTE DE JÚRI

**PROF. DOUTOR MARCO NEVES**

VOGAL

**PROF. DOUTORA TERESA CABRAL**



Dedico esta dissertação aos meus pais,  
**Fernando e Manuela**, e ao meu irmão, **Diogo**.



## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, o meu grande e sincero obrigada à minha orientadora Professora Doutora Elisabete Rolo, pelo apoio constante, dedicação, pelos conselhos fundamentais e sobretudo pelo entusiasmo e disponibilidade que sempre demonstrou.

À entrevistada Vera Tavares, pela disponibilidade e contribuições fundamentais para a compreensão e aprofundamento da dissertação.

Aos meus pais, pelo amor incondicional, por tudo o que me têm proporcionado, pela compreensão e estímulo que sempre demonstraram. Ao meu irmão, Diogo, pela inspiração e motivação constante.

Aos meus amigos e família, pelo encorajamento, pela compreensão e pela forma positiva como contribuíram para o trabalho.

Um agradecimento especial à Salomé Esteves e à Armanda Antunes.



**“ Se puderes olhar, vê.  
Se podes ver, repara.”**

José Saramago, 1995





## RESUMO

Com a mecanização do processo de produção, o livro, que era um objeto singular destinado a um público alvo restrito, libertou-se dos constrangimentos da produção manual e devido à velocidade de execução e aos custos reduzidos, permitiu o florescimento do mercado editorial.

A abordagem teórica da presente investigação, permitiu mostrar a importância do livro, mais propriamente, da forma de criar e pensar a capa, mostrando os processos e evoluções que nos foram legados por vários séculos. As décadas de 1950 e 1960 foram um marco na afirmação da profissão de designer, da disciplina de design e, em particular, do design editorial, permanecendo o trabalho desta época como exemplo primordial até aos nossos dias.

Ambicionou-se compreender se o design editorial da atualidade, nomeadamente designers e ateliers, procuram inspiração e influências no design deste período. Características gráficas apresentadas por alguns dos projetos da editora Tinta-da-China, remetem-nos para uma aproximação a elementos e estilos de designers como António Garcia, João da Câmara Leme, Paulo-Guilherme, Sebastião Rodrigues ou Victor Palla.

O presente estudo procurou, assim, através da selecção e análise de alguns projetos da editora e dos designers, compreender se as metodologias e as expressividades pensadas e praticadas nas décadas de 1950 e 1960 influenciam a forma como é criado o design na atualidade, considerando “atualidade” o período de 2009 a 2016.

Pretendeu-se organizar os conhecimentos de forma a estruturar um documento consistente, bem como, a partir das conclusões retiradas do caso de estudo, contribuir para um novo conhecimento na área.

## PALAVRAS-CHAVE

Design de Comunicação, Design Editorial, Capas de Livros, Revivalismo, Editora Tinta-da-China



## ABSTRACT

With the introduction of the mechanization production process, the book, that until then was a singular object, designed only to a restricted group of people, freed himself from the constraints associated with the manual production process. Due to high processing speed and low manufacturing costs the world of editorial market started gradually growing.

The present investigation theoretic abroad allowed us to show the importance of the book, more specifically, the way to create and develop a cover, showing the processes and evolutions that were passed to us through the centuries. The fifties and sixties were an important milestone to achieve affirmation in the design career, the design discipline and particularly in editorial design. Some of this period works still remain as a primordial example up to today.

We aspire to understand if the present editorial design, designers and ateliers, look for inspiration and influences from this period design. Some graphical features presented by some projects from the book publisher "Tinta-da-China", leads us to approach features and styles like António Garcia, João da Câmara Leme, Paulo-Guilherme, Sebastião Rodrigues or Victor Palla.

The presented study, through the selection and analysis of some of the book publisher projects and designers, attempted to understand if the presented and practiced methodologies and expressions from the fifties and sixties influenced how the present design was created, considering the present the period between 2009 and 2016.

It was intended the organization of knowledge in order to create a structured and solid document, in addition to, through the given conclusions, obtained from the presented study, contribute to new knowledge to the matter.

## KEYWORDS

Communication Design, Editorial Design, Book Covers, Revivalism, Tinta-da-China Publisher



## LISTA DE ACRÓNIMOS E ABREVIATURAS

APEL	Associação Portuguesa de Editoras e Livreiros
CMYK	Ciano/ Magenta/ Amarelo/ Preto
CTP	Computer-To-Plate
DIN	Deutsche Industrie Norm
FCG	Fundação Calouste Gulbenkian
IADE	Instituto de Arte, Design e Empresa
ISBN	International Standard Book Number
SECLA	Sociedade de Exportação e Cerâmica Lda
SNI	Secretariado Nacional de Informação
SPN	Secretariado de Propaganda Nacional
ed.	Editor
s.a.	Sem autor
s.d.	Sem data
p.	Página
pp.	Páginas



## ÍNDICE GERAL

III	Dedicatória
V	Agradecimentos
VII	Epigrafe ou Prefácio
IX	Resumo
XI	Abstract
XIII	Lista de Acrónimos e Abreviaturas
XV	Índice Geral
XVIII	Índice de Figuras
XXI	Índice de Quadros

## 1 INTRODUÇÃO

5	1. Problematização
	2. Objetivos
7	2.1. Objetivos gerais
7	2.2. Objetivos específicos
8	3. Desenho da investigação

## CAPÍTULO 1

### DESIGN GRÁFICO: A EVOLUÇÃO DA DISCIPLINA

12	Nota Introdutória
12	1. Contexto internacional
14	2. Movimentos Artísticos
18	3. Bauhaus
23	4. Nova Tipografia
28	5. Estilo Tipográfico Internacional
34	6. Design gráfico nos EUA
38	7. Design em Portugal: contexto histórico/político/social
43	8. Afirmção da profissão de design gráfico
45	Síntese Conclusiva
46	Referências Bibliográficas

## **CAPÍTULO 2**

### **LIVROS E CAPAS DE LIVROS: EVOLUÇÃO**

50	Nota Introdutória
51	1. O surgimento das capas de livros
	2. O livro e as capas de livros nas décadas de 1950/1960
54	2.1. Internacional
57	2.2. Portugal
60	3. Importância do desenho nas capas de livro
62	4. Autoria das capas: artistas plásticos versus designers
65	5. A influência das questões comerciais no processo de criação da capa
70	6. Panorama atual da edição em Portugal
72	7. Livro impresso versus livro digital
76	8. O design de capas de livros na atualidade
78	Síntese Conclusiva
70	Referências Bibliográficas

## **CAPÍTULO 3**

### **DESIGN GRÁFICO, REVIVALISMO E A EDITORA TINTA-DA-CHINA**

84	Nota Introdutória
85	1. Revivalismo no design gráfico
88	2. Justificação da escolha da editora Tinta-da-China
88	3. Editora Tinta-da-China: Evolução e contextualização
91	4. O design de capas da editora Tinta-da-China
94	Síntese Conclusiva
95	Referências Bibliográficas



#### **CAPÍTULO 4**

### **ANÁLISE COMPARATIVA DE CAPAS DE LIVROS DAS DÉCADAS DE 1950/1960 E DE CAPAS DA EDITORA TINTA-DA-CHINA**

98	Nota Introdutória
98	1. Modelo de análise
100	1.1. Proposta de grelha de análise
102	2. Justificação da escolha dos objectos gráficos das décadas 1950/1960
103	2.1. Análise de capas de livros das décadas de 1950/1960
124	3. Justificação da escolha dos objectos gráficos da editora Tinta-da-China
125	3.1. Análise de capas de livros da editora Tinta-da-China
137	Comparações e Conclusões
141	Referências Bibliográficas

### **CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS**

143	Conclusão
147	Recomendações para futura investigação

### **149 GLOSSÁRIO**

### **153 BIBLIOGRAFIA**

### **CD ANEXOS**

- A Processos de impressão
- B Guião da entrevista de Vera Tavares
- C Inventário das obras da Tinta-da-China

## ÍNDICE DE FIGURAS

### INTRODUÇÃO

**FIG 1.** Organograma do processo investigativo

Fonte: Autor

### CAPÍTULO 1

**FIG 1.** Livro *The History of Reynard The Fox* de William Caxton. Editado pela Kelmscott Press, 1892

Fonte: <[http://www.artsandcraftsmuseum.org.uk/Arts\\_and\\_Crafts\\_Movement/Emery\\_Walker\\_Library/The\\_Private\\_Press\\_Movement/Kelmscott\\_Press.aspx](http://www.artsandcraftsmuseum.org.uk/Arts_and_Crafts_Movement/Emery_Walker_Library/The_Private_Press_Movement/Kelmscott_Press.aspx)>. (Consult. 20/05/2016)

**FIG 2.** Filippo Marinetti, poema *Les Mots en liberté futuristes* (As palavras em liberdades futuristas), 1919.

Fonte: Meggs, p. 252.

**FIG 3.** Juan Gris, *Fruit Bowl*, 1916.

Fonte: Meggs, p. 258.

**FIG 4.** Kazimir Malevitch, Composição suprematista: *Avião voando*, 1915.

Fonte: <[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79269](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79269)>. (Consult. 25/05/2016)

**FIG 5.** Piet Piet Mondrian, Composição n.º II, com vermelho e azul. 1929.

Fonte: <[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79816](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79816)>. (Consult. 25/05/2016)

**FIG 6.** El Lissitzki, *Bate os brancos com a cunha vermelha*, 1919.

Fonte: Meggs, p.290.

**FIG 7.** Peter Behrens, cartaz para a marca AEG

Fonte: Eskilson, p.103.

**FIG 8.** Edifício da Bauhaus em Dessau, projectado por Walter Gropius. 1925-1926

Fonte: <<http://magazine.designbest.com/globalassets/blocks/places/bauhaus/cover-bauhaus-dessau-11-1080.jpg>>. (Consult. 24/05/2016)

**FIG 9.** Joost Schmidt, cartaz de para a exposição da Bauhaus, 1923.

Fonte: <<http://entrelinhablog.com.br/wp-content/uploads/2014/08/Joost-Schmidt-bauhaus-austellung-1923.jpg>>. (Consult. 24/05/2016)

**FIG 10.** László Moholy-Nagy, capa de folheto para a série de catorze livros da Bauhaus, 1929.

Fonte: Meggs, p.317.

**FIG 11.** Laszlo Moholy-Nagy, *Pneumatik*, 1923.

Fonte: Meggs, p.314.

**FIG 12.** Jan Tschichold, *Die Neue Typographie* (A Nova Tipografia), 1928.

Fonte: Eskilson, p.247.

**FIG 13.** Josef-Müller Brockmann, cartaz *Beethoven*, 1955.

Fonte: Eskilson, p.315.

**FIG 14.** Armin Hoffmann, cartaz para a produção teatral de Basileia de *Giselle*, 1959.

Fonte: Meggs, p.380.

**FIG 15.** Carlo Vivarelli, capa do primeiro número da Revista *Neue Grafik*, 1958.

Fonte: Hollis, p.206.

**FIG 16.** Ernest Keller, Cartaz *Mobel Wettbewerb*, 1928.

Fonte: <<https://pt.pinterest.com/zaccio/herbert-bayer/>>. (Consult. 10/06/2016)

**FIG 17.** Adrian Frutiger, fonte *Univers*, Fundação Deberny & Peignot, 1954-1957.

Fonte: <[http://www.100besttypefaces.com/10\\_univers.html](http://www.100besttypefaces.com/10_univers.html)>. (Consult. 28/05/2016)

**FIG 18.** Helvetica, 1957.

Fonte: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Helvetica>>. (Consult. 28/06/2016)

**FIG 19.** Paul Rand, capa para a revista *Direction*, Dezembro de 1940.

Fonte: Heller, p.26.

**FIG 20.** Paul Rand, Capa para o livro *Thoughts on Design*, 1946.

Fonte: Meggs, p.391.

**FIG 21.** Paul Rand, *Jazzways yearbook cover*, 1946.

Fonte: Meggs, p.391.

**FIG 22.** Paul Rand, capa para o livro *American Son de Alfred Knopf*, 1954.

Fonte: Heller, p.98.

**FIG 23.** Paul Rand, capa para o livro *The Captive Mind*, de Czeslaw Milosz, 1955.

Fonte: Heller, p.108.

**FIG 24.** Alvin Lustig, capa do livro *Anatomy for Interior Designers de Francis de Neufville Schroeder*, 1948.

Fonte: Remington, p.113.

**FIG 25.** Alvin Lustig, anúncio para exposição do seu próprio trabalho, 1949.

Fonte: <[https://images.collection.cooperhewitt.org/39676\\_a4a4e9ecbbe-aa4b2\\_b.jpg](https://images.collection.cooperhewitt.org/39676_a4a4e9ecbbe-aa4b2_b.jpg)>. (Consult. 2/06/2016)

**FIG 26.** Saul Bass, cartaz para o filme *The Man with the Golden Arm*, 1955.

Fonte: <<https://sala17.files.wordpress.com/2013/01/capa.jpg>>. (Consult. 2/06/2016)

**FIG 27.** Exposição do Mundo Português, Nau Portugal

Fonte: <<http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/galerias/detalhes.php?id=15>>. (Consult. 15/06/2016)

**FIG 28.** Grupo de Bailados Verde Gaio, cartaz de Carlos Botelho, 1942.

Fonte: <<http://restosdecolecao.blogspot.pt/2015/01/teatro-politeama.html>> (Consult. 16/06/2016)

**FIG 29.** Coleção de 8 capas de *Os Livros das três abelhas*

Fonte: <https://ghostalking.wordpress.com/2010/12/12/01-colecao-os-livros-das-tres-abelhas/>. (Consult. 17/06/2016)

**FIG 30.** Logótipo da coleção *Os Livros das três abelhas*

Fonte: <<https://ghostalking.wordpress.com/2010/12/12/01-colecao-os-livros-das-tres-abelhas/>>. (Consult. 17/06/2016)

**FIG 31.** Capa nº6 da coleção *O Gato Preto*, 1952

Fonte: <<http://konsumerismrunamok.com/blog/2013/5/21/victor-palla>>. (Consult. 17/06/2016)

**FIG 32.** Capa de Outubro da Revista *Almanaque*, 1960

Fonte: <<https://ghostalking.wordpress.com/tag/sebastiao-rodrigues/>>. (Consult. 18/06/2016)

## CAPÍTULO 2

**FIG 1.** *Ulisses*, 1934. Dizia-se que esta capa manuscrita e criada por Ernst Reichl estava influenciada pela pintura de Piet Mondrian.

Fonte: Heller et. al, 2012, p.81

**FIG 2.** Capa *Antigua, Penny, Puce*, 1937.

Fonte: <<http://www.tauchnitzeditions.com/albatross.htm>>. (Consult. 4/07/2016)

**FIG 3.** Capa *A Passage to India*, 1947.

Fonte: <<http://www.tauchnitzeditions.com/albatross.htm>>. (Consult. 4/07/2016)

**FIG 4.** Capa *ABC of reading*, 1949.

Fonte: <<https://pt.pinterest.com/19k-4gmn3vd4fro/alvin-lustig-modern/>>. (Consult. 5/07/2016)

**FIG 5.** Capa *The English Tradition in Design*, K34, 1947.

Capa realizada por William Grimmond

Fonte: <[http://www.penguinfirsteditions.com/index.php?cat=king\\_penguin](http://www.penguinfirsteditions.com/index.php?cat=king_penguin)>. (Consult. 5/07/2016)

**FIG 6.** Capa *Birds of la Plata*, K66, 1952. Capa realizada por Sarah Nechamkin

Fonte: <[http://www.penguinfirsteditions.com/index.php?cat=king\\_penguin](http://www.penguinfirsteditions.com/index.php?cat=king_penguin)>. (Consult. 5/07/2016)

**FIG 7.** Capa *Prejudices: A Selection*, 1958. Capa realizada por Paul Rand

Fonte: <<http://www.ahmagazine.es/paul-rand/>> (Consult. 5/07/2016)

**FIG 8.** Capa *The Medium is the Massage*, 1967.

Capa realizada por Marshall McLuhan e Quentin Fiore

Fonte: <[http://ns.gingkopress.net/ima/medium-is-massage-hc\\_ic.html](http://ns.gingkopress.net/ima/medium-is-massage-hc_ic.html)>. (Consult. 6/07/2016)

**FIG 9.** Capa do livro *Elói ou Romance Numa Cabeça*, de João Gaspar Simões, nº 6 da coleção *Autores Portugueses* da Editora Arcádia.

Capa por Victor Palla

Fonte: <<http://www.silvadesigners.net/colecao-d/pdf/02vp.pdf>>. (Consult. 10/07/2016)

**FIG 10.** Capa *Pela Estrada Fora*, Editora Ulisseia, 1960.

Capa de Paulo-Guilherme

Fonte: Bártolo, 2015, p.67.

**FIG 11.** Capa do livro *Lisboa, Cidade Triste e alegre*, 1959.

Fonte: Bártolo, 2015, p.88.

**FIG 12.** Capa da revista "*L'Assiette au beurre*" de Abril 1904.

Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Tomás\\_Leal\\_da\\_Câmara](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tomás_Leal_da_Câmara)>.

(Consult. 10/07/2016)

**FIG 13.** Capas dos livros *My Penguin*.

Fonte: <<http://www.wemadethis.co.uk/blog/2006/11/>>. (Consult. 20/08/2016)

**FIG 14.** *Fyodor Dostoevsky, Crime and Punishment*, My Penguin, 2006.

Capa de Colin Brush.

Fonte: Carvalho, A. 2008, p.62

**FIG 5.** Capa *A dor Concreta*, 2016.

Fonte: <<http://www.tintadachina.pt/book.php?code=9baa8633d10fc06c1f-559c4ff521e4dd>> (Consult. 2/09/2016)

**FIG 6.** Capa *Granta 1*, 2013.

Fonte: <<http://www.tintadachina.pt/book.php?code=6d81aab9ae78366a969a-5c332218bb39>>. (Consult. 2/09/2016)

**FIG 7.** Capa *Foi você que pediu uma história de publicidade?*, 2008.

Fonte: <<http://www.tintadachina.pt/book.php?code=ad5e7a25a56fbd543b-b5694a534e23b0>>.

(Consult. 2/09/2016)

**FIG 5.** Ilustração *Circunferência* 1964, Portugália Editora

Fonte: <<https://almanquesilva.wordpress.com/category/joao-da-camara-leme/>>. (Consult. 10/08/2016)

**FIG 6.** Capa *A Mulher Infiel*

1959, Estúdios Cor

Fonte: <<http://www.silvadesigners.net/colecao-d/pdf/04pg.pdf>>.

(Consult. 10/08/2016)

**FIG 7.** Maqueta para a capa do livro *A Mulher Infiel*, guache sobre papel, 12,4 cm × 18,2 cm

Fonte: <<http://www.silvadesigners.net/colecao-d/pdf/04pg.pdf>>.

(Consult. 10/08/2016)

## CAPÍTULO 3

**FIG 1.** Cartaz *Bob Dylan*, 1954.

Realizado por Milton Glaser

Fonte: <<https://designentrelinhas.wordpress.com/2015/10/10/semelhancas/>>.

(Consult. 25/09/2016)

**FIG 2.** Cartaz *End Bad Breath*, 1960.

Realizado por Seymour Chwast

Fonte: <<http://mabuse.art.br/2012/05/27/seymour-chwast/>>.

(Consult. 25/09/2016)

**FIG 3.** Capa *Os meus sentimentos*, 2014.

Fonte: <<http://www.tintadachina.pt/book.php?code=d66528fa56eeacbea-2220b5a5b82965b>>.

(Consult. 2/09/2016)

**FIG 4.** Capa *Hav*, 2013.

Fonte: <<http://www.tintadachina.pt/book.php?code=d61955e7ad-a44326225063b87b58a917>>.

(Consult. 2/09/2016)

## CAPÍTULO 4

**FIG 1.** Capa *O adeus às armas*

1954, Ulisseia

Fonte: <<http://www.alfarrabista.eu/livros.php?artg=1026495>>.

(Consult. 10/08/2016)

**FIG 2.** Capa *O Jogo*

1960, Ulisseia

Fonte: <<http://www.alfarrabista.eu/livros.php?artg=1026495>>.

(Consult. 10/08/2016)

**FIG 3.** Capa *O Barão Trepador*

1965, Portugália Editora

Fonte: <<https://it.pinterest.com/pin/372532200400691051/>>.

(Consult. 10/08/2016)

**FIG 4.** Ilustração *Losango*

1964, Portugália Editora

Fonte: <<https://almanquesilva.wordpress.com/category/joao-da-camara-leme/>>. (Consult. 10/08/2016)

**FIG 8.** Capa *Espaço e Tempo*

1961, Edição de Autor

Fonte: <<https://pt.pinterest.com/pin/408842472392639015/>>.

(Consult. 10/08/2016)

**FIG 9.** Capa *Olivia*

1957, Ulisseia

Fonte: Bártolo, 2015, p.44.

**FIG 10.** Capa *História Breve da*

*Polícia*. 1965, Editora Verbo

Fonte: <[http://podoslivrosvintage.blogspot.pt/2012\\_01\\_01\\_archive.html](http://podoslivrosvintage.blogspot.pt/2012_01_01_archive.html)>.

(Consult. 10/08/2016)

**FIG 11.** Capas da *Colecção*

*História Breve*. 1965, Editora Verbo

Fonte: <[http://podoslivrosvintage.blogspot.pt/2012\\_01\\_01\\_archive.html](http://podoslivrosvintage.blogspot.pt/2012_01_01_archive.html)>.

(Consult. 10/08/2016)

**FIG 12.** Capa *O Pão da Mentira*

1957 | Editorial Gleba

Fonte: <<http://www.silvadesigners.net/colecao-d/pdf/02vp.pdf>>.

(Consult. 10/08/2016)

**FIG 13.** Estudo para capa do livro *O Pão da Mentira*. Horace McCoy, coleção «Os Livros das Três Abelhas», Editorial Gleba, 1952  
Fonte: <<http://www.silvadesigners.net/colecao-d/pdf/02vp.pdf>>.  
(Consult. 10/08/2016)

**FIG 14.** Arte final para capa do livro *O Pão da Mentira*. Horace McCoy, coleção «Os Livros das Três Abelhas», Editorial Gleba, 1952  
Fonte: <<http://www.silvadesigners.net/colecao-d/pdf/02vp.pdf>>.  
(Consult. 10/08/2016)

**FIG 15.** Capa *A Lua e as Fogueiras*. 1958, Editora Arcádia.  
Fonte: <<https://pt.pinterest.com/pin/408842472392639015/>>.  
(Consult. 10/08/2016)

**FIG 16.** Capa *Veneza*  
2009, Tinta-da-China  
Fonte: <<http://www.tintadachina.pt/book.php?code=147af4f-07475bab94188723a4f17cfc>>.  
(Consult. 21/09/2016)

**FIG 17.** Capa *O retorno*  
2012, Tinta-da-China  
Fonte: <<http://www.tintadachina.pt/book.php?code=4b8ccc85dd2d219a5f-beed68f978837f>>.(Consult. 21/09/2016)

**FIG 18.** Capa *De mim já nem se lembra*. 2012, Tinta-da-China  
Fonte: <<http://www.tintadachina.pt/book.php?code=b21e2f135141a0ec1f-c6aabbae7825fd>>.  
(Consult. 21/09/2016)

**FIG 19.** Capa *Equatorial*  
2014, Tinta-da-China  
Fonte: <<http://www.tintadachina.pt/book.php?code=3e7face6663a7b4f0eea-65baea7c6a26>>.(Consult. 21/09/2016)

**FIG 20.** Capa *América, The Beautiful*. 2016, Tinta-da-China  
Fonte: <<http://www.tintadachina.pt/book.php?code=e-4ba48a5899284190c67373e06f3e4ae>>.  
(Consult. 21/09/2016)

**FIG 21.** Capa *A vida como ela é...*  
2016, Tinta-da-China  
Fonte: <<http://www.tintadachina.pt/book.php?code=6a5f2ba05b3876feb3c-f88014ee51308>>.(Consult. 21/09/2016)

## ÍNDICE DE QUADROS

### CAPÍTULO 2

#### Quadro 1

Indicadores gerais dos ISBN atribuídos pela agência nacional por ano, 2002-2013.  
Fonte: Neves, 2014, p.37.

#### Quadro 2

Registos do Depósito Legal atribuídos em Portugal por ano, 1974-2013.  
Fonte: Neves, 2014, p.43.

### CAPÍTULO 4

#### Quadro 1

Grelha de análise de Elisabete Rolo  
Fonte: Rolo, 2015, p.267

#### Quadro 2

Proposta de grelha de análise  
Fonte: Autor



# INTRODUÇÃO

1. Problematização
2. Objetivos
  - 2.1. Objetivos gerais
  - 2.2. Objetivos específicos
3. Desenho da investigação





## INTRODUÇÃO

“O carácter imediato e efémero do design gráfico, combinado com a sua ligação à vida social, política e económica da cultura em que está inserido, permite expressar muito mais intimamente o *zeitgeist* de uma época do que muitas outras formas de expressão humana.”<sup>1</sup> (Meggs, 2006, p.10)

<sup>1</sup> T.L. “The immediacy and ephemeral nature of graphic design, combined with its link with the social, political, and economic life of its culture, enable it to more closely express the *zeitgeist* of an epoch than many other forms of human expression.”

O design gráfico é uma disciplina com o poder e a capacidade de intervir na sociedade. Devido ao seu papel importante, é essencial conhecer o seu passado e percurso evolutivo, a fim de compreender quais as figuras e movimentos que o marcaram. Na segunda metade do século XX, assistimos à definição e afirmação do estatuto do design e do designer, denominado como artista comercial ou decorador.

Esta investigação pretende, assim, refletir sobre o design editorial nas décadas de 1950 e 1960, centrando-se nas capas de livros.

É importante compreendermos qual a importância do livro na sociedade, como elemento da própria evolução da Humanidade. O design do livro prende-se com questões essenciais que determinam qual o aspeto e forma do objeto final. A capa constitui um formato com características muito particulares no contexto do design gráfico, uma vez que reúne em si um conjunto diversificado de funções. Surge como um mecanismo fundamentalmente prático, com o fim de proteger o miolo do livro, que ao longo da história acumula outros propósitos. O formato, a tipografia, os materiais (papéis e material de encadernação), a reprodução, a impressão e acabamentos são elementos intrínsecos para o possível sucesso de uma obra.

Com este documento, será possível desenvolver capacidades de investigação e análise, ou seja, métodos e práticas de investigação, permitindo através de um enquadramento teórico entender o período em estudo, caracterizar as capas de livro nesse mesmo período e perceber se existem, nos dias que correm, revivalismos das mesmas.

Devido à atualidade do tema, à sua relevância e ao facto de estar ainda pouco desenvolvido, considera-se que a presente investigação constituirá uma excelente oportunidade e um importante desafio.



## PROBLEMATIZAÇÃO

“ Há momentos em que somos confrontados com uma variedade de direções. Podemos estar numa encruzilhada, numa confluência de caminhos ou perante uma série de portas ou corredores, sem saber o que está do outro lado ou no final deles. Como indicação daquilo que podemos encontrar, temos apenas a porta de entrada ou o início do caminho, cada um deles anunciando o que se encontra do outro lado. Esta é uma das belezas das portas de entrada que constituem as capas dos livros.” (Howard et al., 2008, p.405)

António Garcia (1925-2015), João da Câmara Leme (1930-1983), Paulo-Guilherme (1932-2010), Sebastião Rodrigues (1929-1997) e Victor Palla (1922-2006) representam marcos de elevada importância na história do design em Portugal. Caracterizadas pela expressividade, pela distinção da linguagem visual e também pela eficácia na comunicação e qualidade de reprodução, as obras destes designers são facilmente reconhecíveis.

Podemos encontrar semelhanças entre o grafismo de algumas obras publicadas pelo atelier Tinta-da-China e obras realizadas pelos designers selecionados nas décadas de 1950 e 1960. Características como a bidimensionalidade, o uso de cores vibrantes, o uso da ilustração, a geometrização e a estilização identificam o trabalho dos designers, mas também podem ser observadas em obras recentes, nomeadamente em capas de livros.

A capa é, e tem sido, um ponto fulcral na continuidade da produção de livros, uma vez que é o primeiro contacto do público com uma obra editorial, que irá permitir que se estabeleça, ou não, uma relação de envolvimento. Daí que o cuidado com a tipografia, com a hierarquização da informação, com a escolha meticulosa de ilustrações ou imagens, sejam aspetos de extrema importância no trabalho do designer.

Entender a conceção de design nas décadas de 1950-1960 – período fulcral na afirmação da disciplina – e avaliar se existe hoje uma corrente revivalista em relação a esse período, nomeadamente ao nível do design de capas de livros, constitui a problemática central da nossa investigação. Procuramos chegar a conclusões através do caso de estudo sobre o trabalho de design da Editora Tinta-da-China.

Assim, são destacadas as seguintes questões:

- » Existe revivalismo no processo de criação de design gráfico na atualidade?
- » Quais as referências iconográficas da Editora Tinta-da-China?
- » Qual a essência do processo criativo da ilustradora Vera Tavares (Tinta-da-China)?

## OBJETIVOS

### Objetivos **Gerais**

- » Intervir ao nível do estudo do Design Editorial;
- » Demonstrar a importância do design na sociedade, focando a relevância das capas de livros;
- » Enquadrar António Garcia, João da Câmara Leme, Paulo-Guilherme, Sebastião Rodrigues e Victor Palla no contexto cultural e artístico do Design em Portugal.

### Objetivos **Específicos**

- » Perceber as influências presentes na prática do design editorial;
- » Compreender e diferenciar os meios de conceção do design das décadas 1950/1960 e a atualidade;
- » Identificar características singulares de cada designer selecionado;
- » Compreender a importância visual da capa de um livro;
- » Crescimento a nível pessoal e desenvolvimento de novas valências profissionais, autonomia e técnicas de investigação.

## DESENHO DA INVESTIGAÇÃO

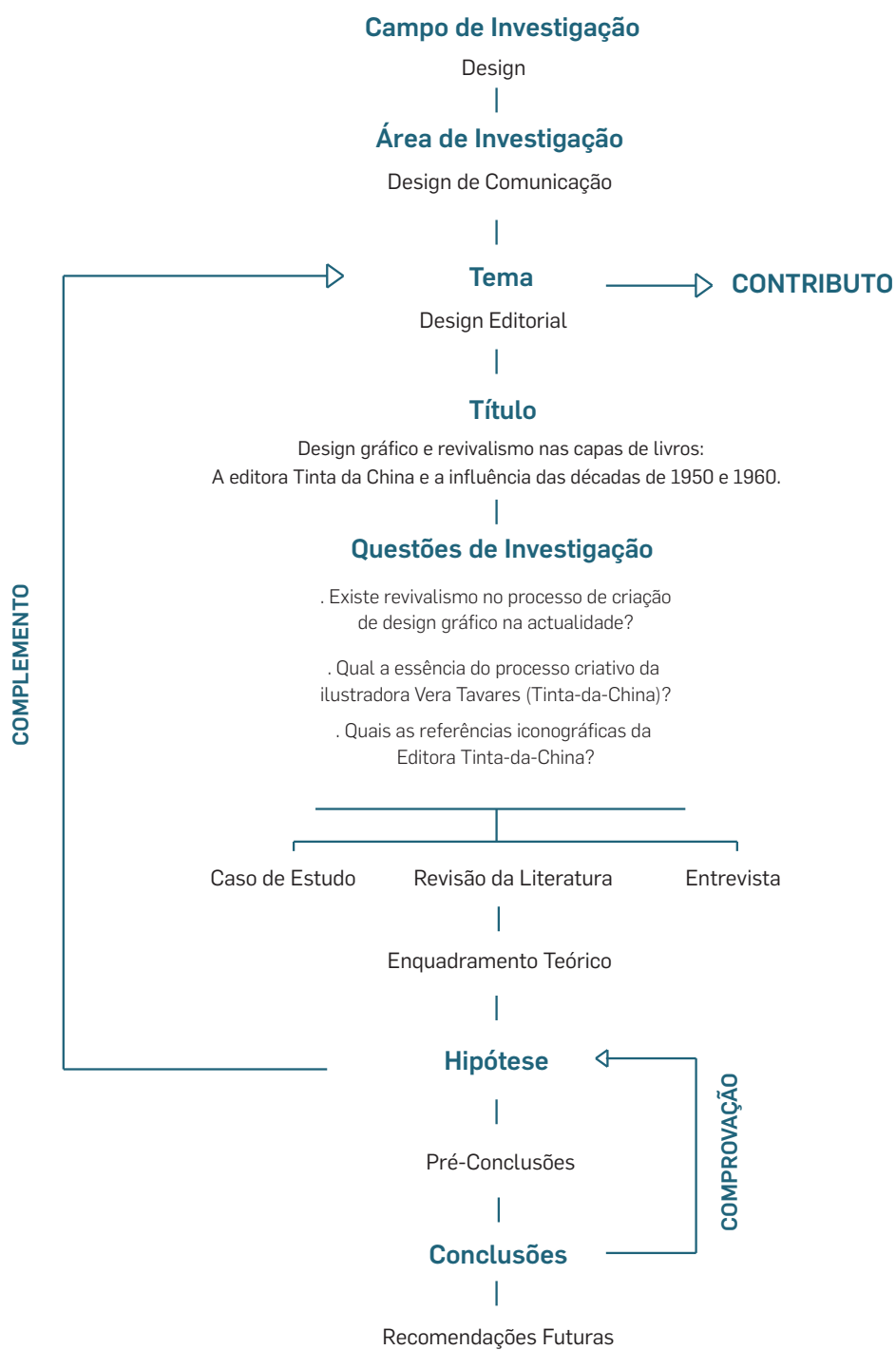
Na procura de resposta para a questão investigativa colocada, foi desenvolvida uma metodologia não-intervencionista, de base qualitativa composta pela **revisão literária** nas áreas de interesse, pela observação de obras de design do período focado, pelo **caso de estudo** e por uma **entrevista** estruturada, tendo como objetivo a análise e compreensão da temática em estudo.

Definiu-se o campo abrangente – Design – e selecionou-se a área onde se pretendia aplicar os conhecimentos – Design de Comunicação – focando-se essencialmente no Design Editorial, permitindo assim obter-se o título da investigação. A partir de todas essas definições, foi-nos possível determinar quais as questões investigativas e proceder ao desenvolvimento da metodologia.

No decorrer do projeto, a contextualização teórica foi fundamental. Esta iniciou-se por uma recolha das palavras-chave e pela seleção de livros e artigos mais importantes e que melhor contribuíram para o desenvolvimento da investigação. Após a análise dos documentos, foi importante interpretar os diferentes autores escolhidos de modo a fazer uma síntese crítica, produzindo o Estado da Arte.

Foi também necessário e importante recorrer-se a uma análise de casos de estudo. Analisados através de uma grelha previamente definida, onde se pretendeu observar semelhanças e diferenças - entre o grafismo dos designers e do atelier - em projectos seleccionados, projectos esses de categorias literárias diversas. Posteriormente aos resultados obtidos nesta análise de casos de estudo, foi realizada uma entrevista estruturada à ilustradora da Editora Tinta-da-China, que também contribuiu para o Estado da Arte.

Após a análise e conclusão de todos os conteúdos, permitiu-se verificar que estes correspondem com a hipótese determinada previamente, devendo, de algum modo contribuir com o tema inicial e constatar um real contributo para o conhecimento e um conjunto de recomendações futuras para futuras investigações na área.



**FIGURA 1**  
Organograma do processo  
investigativo





# CAPÍTULO 1

## DESIGN GRÁFICO: A EVOLUÇÃO DA DISCIPLINA

Nota Introdutória

1. Contexto internacional
2. Movimentos Artísticos
3. Bauhaus
4. Nova Tipografia
5. Estilo Tipográfico Internacional
6. Design gráfico nos EUA
7. Design em Portugal: contexto histórico/político/social
8. Afirmação da profissão de design gráfico

Síntese Conclusiva

Referências Bibliográficas

# Capítulo 1

## DESIGN GRÁFICO: A EVOLUÇÃO DA DISCIPLINA

### Nota Introdutória

Para a contextualização desta dissertação, o presente capítulo aborda a evolução do design gráfico a nível internacional e nacional.

O capítulo começa por abordar as transformações sentidas pela revolução industrial, bem como os movimentos que lhe sucederam, *Arts and Crafts* na Inglaterra e *Deutsche Werkbund* na Alemanha. Na continuação dessa contextualização, é abordada a Bauhaus, importante motor no desenvolvimento do design, e paralelamente, estudamos a Nova Tipografia, viragem radical na conceção da tipografia e o Estilo Tipográfico Internacional, movimento que marcou o panorama do design gráfico mundial no século XX.

Após a disseminação do modernismo europeu e as influências divulgadas pela emigração, estudamos também o design gráfico nos Estados Unidos da América.

Posteriormente à abordagem internacional, importa estudar o design em Portugal e a forma como a profissão de design gráfico se afirmou no país. De forma breve, procuramos descrever o panorama das artes visuais, onde incluímos o design gráfico e indicamos algumas das personagens de relevo na área do design.

### 1. CONTEXTO INTERNACIONAL

As práticas que caracterizam o design moderno tomaram corpo na revolução industrial, em busca da união entre a forma e funcionalidade do objeto, juntamente com os movimentos artísticos.

Iniciada em meados do século XVIII, a revolução industrial estabelece um “processo radical de mudanças sociais e económicas, mais do que um mero período histórico”<sup>1</sup> (Meggs, 2006. p.134). A transição do artesanato e da manufatura para as inovações tecnológicas, originou a produção acelerada, em massa, o que provocou uma conversão da sociedade agrícola em industrial.

A expansão dos processos de fabricação em grandes quantidades opôs opiniões. O que poderia ser benéfico para a produtividade, mostrava-se cada vez mais prejudicial para as condições de vida das pessoas, o que

<sup>1</sup> T.L. “radical process of social and economic change”

conduziu reações contra estes novos processos, mas também a reações que, percebendo o impacto da industrialização na sociedade, procuraram conjugar a qualidade da manufatura com o novo paradigma.

William Morris (1834-1896), um dos principais fundadores do movimento *Arts and Crafts*, reivindicava a favor da continuidade do artesanato. Morris desenvolveu uma filosofia quase socialista. O seu sistema decretou que os artesãos, artistas, criadores iriam assumir a responsabilidade directa das suas criações e, assim, restaurar o orgulho no trabalho que tinha sido violado pela linha de produção anónima.

Em contrapartida, a *Deutsche Werkbund*, movimento criado na Alemanha em 1907, acreditava que o ideal seria tirar o melhor proveito da revolução que permitiu um crescimento industrial histórico, consciencializando-se da qualidade de vida das pessoas e procurando alcançar qualidade na produção.

Os mentores do movimento *Arts and Crafts*, John Ruskin (1819-1900) e William Morris, lutavam pela continuidade de uma arte mais pura, assente na criação e na conceção individual, na originalidade e bom gosto, rejeitando o processo industrial e os seus materiais. Sob a influência desses ideais (e dada a falta de sucesso prático do movimento), surgiu o movimento Arte Nova, que tinha como princípios o uso de formas estilizadas, sintetizadas e geometrizadas, inspiradas no Homem e na Natureza. Foi um movimento que mostrou ser transversal, manifestando-se na arquitetura, na moda, no mobiliário e na comunicação visual.

Inúmeras foram as revoluções artísticas que marcaram o início do século XX, devido ao contexto político, social, cultural e económico conturbado que a Europa vivia.

"No meio desta turbulência, não é de surpreender que as artes visuais e o design tenham sofrido uma série de revoluções criativas que questionaram valores estabelecidos e maneiras de organizar o espaço, bem como o papel da arte e do design na sociedade".<sup>2</sup> (Meggs, 2006, p.248)

<sup>2</sup>. T.L. "Amidst this turbulence, it is not surprising that visual art and design experienced a series of creative revolutions that questioned long-held values and approaches to organizing space as well as the role of art and design in society"

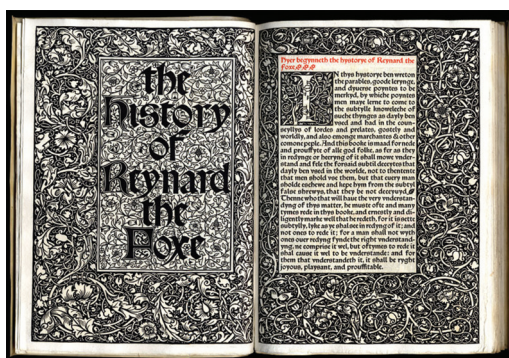


FIGURA 1  
Livro *The History of Reynard The Foxe* de William Caxton. Editado pela Kelmscott Press, 1892.

## 2. MOVIMENTOS ARTÍSTICOS

Tão penetrante como a sua influência, a arte e o design modernistas não foram, desde o início, totalmente aceites pela maioria. Os primeiros modernistas encontraram oposição daqueles que acreditavam nas suas filosofias subversivas e elitistas. O que podemos definir como modernista, um momento de profunda turbulência política, social e cultural em todo o mundo, aconteceu, ainda que a sua localização temporal não seja consensual, aproximadamente entre 1908 – desde o início do Cubismo – a 1933 – quando Hitler chegou ao poder.

Os meios de comunicação foram ferramentas formidáveis, o Modernismo foi propagado por demonstrações e exposições de grande repercussão. Este era assim uma confluência de diferentes grupos e indivíduos que cruzaram a arte para compartilhar ideias. Embora todos eles concordassem com o desejo de detonar o esteticismo académico, nunca chegaram ao consenso sobre os meios para o fazer.

Entre estas revoluções criativas, que marcariam e delineariam o futuro cultural do século XX, temos que referir os movimentos artísticos de vanguarda que tiveram lugar no início do século XX e que contribuíram para aquilo que viria a ser o design gráfico contemporâneo.

Num início de século marcado por profundas mudanças históricas, cheias de contradições e complexidades, é possível encontrarmos uma vasta criação de novos conceitos e movimentos artísticos. As inovações tecnológicas que permitiram uma desenvoltura na indústria, o desenvolvimento de meios de comunicação e o aparecimento de novos meios de transporte faziam antever o surgimento de uma nova era da comunicação, bem como uma revolução do papel da arte e do design na sociedade.

Entre os movimentos e revoluções criativas que marcaram o início do século XX encontram-se o Expressionismo, o Fauvismo, o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, o Abstracionismo, o De Stijl, entre outros.

O **Expressionismo** surge como uma reação ao **Impressionismo**, pois a sua preocupação está em conseguir expressar as emoções humanas, transparecendo em linhas e cores vibrantes os sentimentos e angústias do homem moderno, ao contrário do Impressionismo, cujo sentido se resumia na procura pela sensação de luz e sombra.

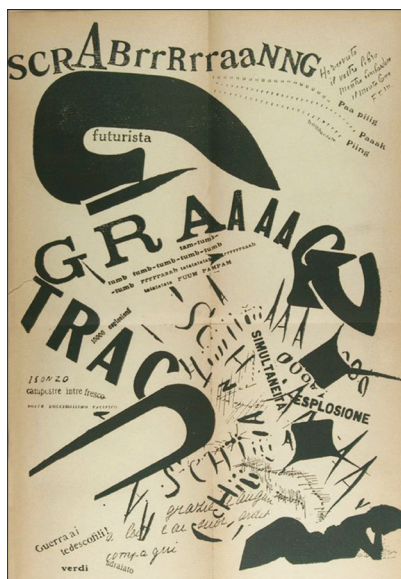


FIGURA 2  
Filippo Marinetti, poema *Les Mots en liberté futuristes* (As palavras em liberdades futuristas), 1919.

FIGURA 3  
Juan Gris, *Fruit Bowl*, 1916.

O **Cubismo** trouxe uma nova abordagem à composição visual rejeitando todas as tendências decorativas. A prática cubista tratava as formas da natureza por meio de figuras geométricas. A representação do mundo passava a não ter nenhum compromisso com a aparência real das coisas.

Chocar, exaltando a guerra e a violência, era parte do programa Futurista. O movimento foi liderado pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti, um expoente do “verso livre” que publicou o primeiro e mais famoso manifesto futurista em Paris, em 1909. (Hollis, 2000, p.36)

Baseava-se fortemente na velocidade e nos desenvolvimentos tecnológicos do final do século XIX. O **Futurismo**, foi um movimento que se desenvolveu em todas as artes e exerceu influência sobre vários artistas que, posteriormente, criaram outros movimentos de arte moderna, como o Surrealismo e o Dadaísmo. Rejeitava o moralismo e o passado, dando uso a cores vivas e contrastes e à sobreposição das imagens. “Na condição de “auto propagandistas”, os futuristas acolhiam com boa vontade a publicidade como manifestação da vida moderna e a antítese daquela cultura de museu que eles tanto desprezavam.” (Hollis, 2000, p.37)

O **Suprematismo**, desenvolvido pelo escritor e pintor russo Kazimir Malevich (1878-1935) em 1913, sintetizou o cubismo e o futurismo numa abstração geométrica e acrescentou uma componente metafísica. Este movimento encontrou um adversário no **Construtivismo** de Vladimir Tatlin (1885-1953), que se inspirava nas técnicas e materiais modernos

3. T.L. "compositions of asymmetrical balance, with tension between elements"

servindo objetivos sociais. Os construtivistas rejeitavam a ideia de que uma obra de arte poderia ser única, sendo a produção mecânica de imagens (fotografia) adequada à sua ideologia. Lazar El Lissitzky (1890-1941), um dos membros que se destacou neste movimento, procurou criar uma arte moderna que levaria o espectador para fora do papel passivo tradicional e torná-lo um espectador ativo.

**De Stijl** (1917), movimento holandês de vanguarda na arte e arquitetura, caracterizava-se pelo uso de ângulos retos, exemplificado nas pinturas abstratas de Piet Mondrian, (Figura 5) "composições de equilíbrio assimétrico, com tensão entre os elementos".<sup>3</sup> (Meggs, 2006, p.300). O uso de cores primárias, o abstracionismo total, a redução da forma através de linhas geométricas e o abandono da tridimensionalidade representavam o movimento.

Theo Van Doesburg, Pieter C. Mondrian e Gerrit Rietveld, principais representantes do movimento, acreditavam que a arte devia reconciliar as grandes polaridades da vida, natureza e intelecto.

Como dissemos anteriormente, todos estes movimentos artísticos contribuíram para a formação de um novo pensamento e uma nova atitude na sociedade e falar da sua história é também falar da história do design gráfico, uma vez que os actores principais das disciplinas artísticas e do design eram geralmente os mesmos.

Todos estes movimentos valorizavam o design gráfico, como meio de comunicação de massas e encaravam os seus elementos visuais, como por exemplo a tipografia, como matéria plástica a explorar expressivamente.

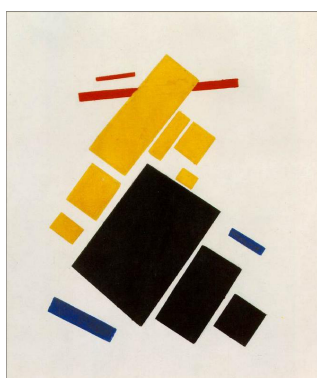


FIGURA 4  
Kazimir Malevitch, Composição  
suprematista: Avião voando, 1915.

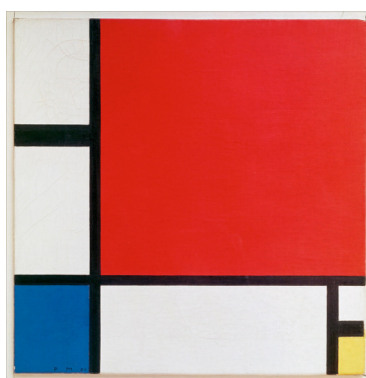


FIGURA 5  
Piet Piet Mondrian, Composição  
n.o II, com vermelho e azul. 1929.



A primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi um dos primeiros momentos do século XX em que o design gráfico assumiu um papel de destaque na comunicação de massas, uma vez que se tentou através da propaganda, levar as populações a agir de determinada maneira. “Os cartazes tornaram-se oradores públicos, gritando *slogans* visuais e ilustrando alegorias políticas.” (Hollis, 2000, p.42) Também nesta altura o cinema se tornou um veículo de comunicação de massa.

Na evolução do design gráfico, os Países Baixos, juntamente com a Alemanha e a União Soviética, constituíram a vanguarda. O Construtivismo, o Suprematismo e o De Stijl (na Holanda) representaram mudanças de atitude e de pensamento fundamentais na arte, que se repercutiram no design gráfico, levando à evolução da disciplina. Tipografia geométrica, exploração da tipografia como elemento visual e não apenas textual, uso de formas simples e geométricas, e simplificação e depuração da linguagem gráfica são consequências desta conjuntura.

No seguimento de todos estes movimentos que tinham como pretensão revolucionar o mundo artístico, permitindo diferentes formas de conceção, surge uma das primeiras e mais importantes escolas de design do mundo, a Bauhaus (1919-1933).



FIGURA 6  
El Lissitzki, Bate os brancos com  
a cunha vermelha, 1919.

### 3. BAUHAUS



FIGURA 7  
Peter Behrens, cartaz para  
a marca AEG

No ano de 1907, foi criada uma associação de artistas, artesãos, industriais e publicitários, que defendiam a união entre a arte e a tecnologia. (Meggs, 2006, p.245) A *Deutsche Werkbund*, tinha como principal objetivo o “trabalho com qualidade”, de forma a garantir a Alemanha como grande potência industrial. (Droste, 2010, p.12)

Os principais representantes desta associação eram Peter Behrens, Hermann Muthesius e Henry van de Velde. Logo após a formação da *Werkbund*, manifestaram-se duas correntes de pensamento. Uma, liderada por Muthesius, defendia a utilização máxima da produção mecânica e a padronização do projeto para a eficiência industrial. Defendia que a simplicidade e a exatidão eram requisitos funcionais da produção mecânica e acreditava que a união dos artistas e artesãos poderia elevar as qualidades funcionais e estéticas da produção em massa. A outra, liderada por Van de Velde, defendia a primazia da expressão artística individual. Behrens, tentou fazer a mediação entre as duas correntes, mas o seu trabalho de conselheiro artístico da AEG (Figura 7), mostrava fortes tendências da primeira corrente ligada à padronização. (Meggs, 2006, p.302.)

A Alemanha havia sido derrotada na Primeira Guerra Mundial e o final deste conflito, trouxe consigo uma nuvem de destruição à Europa. A economia estava em colapso, o aumento do desemprego e o caos político tinham vindo para ficar.

A Alemanha, tratando-se de um dos principais países envolvidos na guerra, sofrera conflitos e revoltas sociais. Em novembro de 1918, Kaiser Guilherme II foi deposto, surgindo, assim, constantes revoluções sociais. Seguidamente, assume poder um consórcio de sociais-democratas e liberais, conhecidos como a República de Weimar.

A escola de *Arts and Crafts* de Weimar, tinha ficado parada durante a guerra e quando esta termina, elege-se, a 12 de Abril de 1919, um novo presidente para a gerir, Walter Gropius (1883-1969). A instituição fica conhecida por *Staatliches Bauhaus*.

Aquela que se viria a tornar na “mais famosa escola de artes e design do século XX” (Hollis, 2006, p.20), surge da união entre duas instituições: A Escola Superior de Arte e a Escola de Artes e Ofícios, cujo diretor era Henry van de Velde (1863-1957).



O primeiro passo na construção da “nova” escola era a união de um corpo docente que fosse capaz de trazer as correntes artísticas da época, uma escola concebida com uma política democrática com o objetivo de formar profissionais nas áreas da arquitetura e do design. Conseguindo inovar e acreditando sempre nos pilares de ensino da Bauhaus, o objetivo era criar soluções modernas e progressistas. “É naturalmente vital para todos que atraíamos personalidades fortes e ativas. Não devemos começar com mediocridade; é nosso dever, sempre que possível, reunir personalidades fortes e famosas, mesmo que ainda não as consigamos compreender completamente”. (Gideon apud. Smith, 1998)

Ancorada nas ideias da Escola de *Arts and Crafts*, aberta em 1906 em Weimar, bem como em outras correntes reformadoras, a Bauhaus atinge uma notoriedade que ultrapassa as fronteiras da Alemanha.

De acordo com Heller (1988), Gropius acreditava que a Bauhaus deveria evitar a imposição de qualquer estilo particular. Distanciando-se da ética De Stijl, um estilo geométrico estritamente definido, a Bauhaus aproximou-se de um estilo “quase-expressionista”. (Heller, 1988, p.42)

A fusão de uma escola de arte com uma escola de artes e ofícios, pretendia focar-se no princípio da funcionalidade racional dos objetos e espaços habitáveis.



**FIGURA 8**  
Edifício da Bauhaus em Dessau,  
projectado por Walter Gropius.



**FIGURA 9**  
Joost Schmidt, cartaz de para  
a exposição da Bauhaus, 1923.

Estabelecer a arquitetura como o foco dominante do desenho, defendendo que a arte criativa é a construção; elevar técnicas tradicionais, aperfeiçoando os produtos industriais através dos trabalhos coletivos dos artistas, industriais e artesãos, conectando os aspectos do humanismo do trabalho artesanal eram os principais objetivos da Bauhaus. Os seus métodos variavam na manipulação dos elementos formais de abstração, do estudo da composição e das possibilidades e limitações dos materiais individuais. (Droste, 2010)

Três sedes, três directores, três fases distintas. A Bauhaus poderá ser analisada sob a ótica de três diferentes e sucessivas fases: fundação, consolidação e desintegração. A existência da Bauhaus, embora curta, teve um período intenso de vida. A primeira, na época de Weimar, que funcionou entre 1919 a 1923, consistia em abarcar posições contrárias ao espírito académico e integrá-las numa abordagem pedagógica não convencional. Nesta fase era pretendido um trabalho criativo. Para o desenvolvimento das capacidades criativas e descoberta pessoal, a fim de procurar “desenvolver a consciência percetiva, habilidades intelectuais e experiências emocionais”<sup>4</sup> (Meggs, 2006, p.367) foi criado o curso preliminar, que se tornaria no “coração da educação da Bauhaus”<sup>5</sup> (Meggs, 2006, p.367) inicialmente estabelecido por Johannes Itten (1888-1967).

Segundo Smith (1998), foi o curso preliminar de Itten que estabeleceu a chave para a reforma da Bauhaus. Desenvolveu o curso com o objectivo de compreender a natureza física dos materiais e os princípios do design subjacentes a todas as artes visuais. Contudo, as linhas de pensamento de Itten e de Gropius foram-se afastando uma da outra e o desacordo sobre a conduta do curso introdutório, leva a que em 1923, Itten deixe a Bauhaus. A conceção inicial que se relacionava com o medievalismo, expressionismo e o artesanato, é colocada de parte, passando o ênfase para o racionalismo e a criação de projetos através da máquina.

É nesta altura que através de Lyonel Feininger (1871-1956), o movimento De Stijl é introduzido na Bauhaus. Eram visíveis as semelhanças nos objetivos e ideais. A influência do movimento era notória, sobretudo por intermédio de Theo Van Doesburg, que em finais de 1920 estabelece contacto com a Bauhaus e através de encontros organizados em sua casa, com alunos e professores, induz a filosofia De Stijl. Influências essas que eram sobretudo notórias no design de móveis e na tipografia.

<sup>4</sup> T.L. “develop perceptual awareness, intellectual abilities, and emotional experience”

<sup>5</sup> T.L. “heart of Bauhaus education”

Os conflitos entre a Bauhaus e o governo levaram a que em 1923, após a insistência do mesmo, se realizasse uma exposição que permitisse ao público compreender o que era ensinado e praticado na escola. Esta foi realizada numa fase em que os ideais da Bauhaus estavam voltados para o design aplicado, colocando de parte o expressionismo e o medievalismo anteriormente praticados, levando Gropius a substituir o slogan “Uma Unidade de Arte e Artesanato”<sup>6</sup> por “Arte e Tecnologia, uma nova Unidade”.<sup>7</sup> (Meggs, 2006, p.328) Deste modo, a Bauhaus apresentava-se ao mundo como uma escola vanguardista, interessada pela inovação virada para o mercado.

<sup>6</sup>. T.L. “A Unity of Art and Handicraft”

<sup>7</sup>. T.L. “Art and Technology, a New Unity”

Revelando-se mais tarde como um marco importante na história do modernismo, é inspirado nesta exposição que Tschichold resolve refletir sobre os princípios da tipografia moderna, publicando em 1925, a sua primeira grande obra, a *Tipografia Elementar (Elementare Typography)*.

A segunda fase, a fase de consolidação, dá-se quando a tensão entre a Bauhaus e o governo se intensifica. Um novo regime mais conservador impõe condições inaceitáveis à escola. Evitando o fecho da instituição, Gropius consegue a mudança da mesma para Dessau. É a vez do artesanato executar apenas modelos para serem destinados à fabricação industrial, tornando a pequena cidade num crescente centro industrial.

Em Abril de 1925, professores e alunos movem alguns dos equipamentos de Weimar para Dessau, e ainda que em instalações temporárias, estes iniciam o seu trabalho. O novo edifício, projetado por Gropius, é renomeado como *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior da Forma). A sua identidade e filosofias atingem, no período de 1925-1932, a sua plenitude. “As bases do De Stijl e do Construtivismo eram evidentes, mas a Bauhaus não se limitava meramente a copiar esses movimentos. Desenvolvia, isso sim, princípios formais claramente entendidos que poderiam ser aplicados com inteligência às questões de design.” (Meggs, 2006, p.331)

Os últimos anos da Bauhaus são marcados pela renúncia, em 1928, de Walter Gropius, que passa a dedicar-se inteiramente à arquitetura. Bayer e Moholy-Nagy, que partem para Berlim, passam a ter o design gráfico e a tipografia como lugar predominante na atividade de cada um. A fase da desintegração é marcada pela tentativa do arquiteto Mies van der Rohe (1886-1969) salvar a Bauhaus após a renúncia de Hannes Mayer

FIGURA 10

László Moholy-Nagy,  
capa de folheto para a série de  
catorze livros da Bauhaus, 1929.



FIGURA 11

Laszlo Moholy-Nagy, *Pneumatik*, 1923.



(1889-1954). Conciliar forma, função e espiritualidade, através de uma rigorosa preocupação com a arquitetura.

Em 1931, o partido nazi acaba por dominar o Concelho da cidade de Dessau e obriga ao encerramento da Bauhaus e ao cancelamento dos contratos dos professores. A escola fecha a 10 de Agosto de 1933, com a possibilidade aos alunos que, caso necessitem, frequentem a faculdade para consulta.

O início do movimento nazi levou a que vários membros, professores e alunos, se juntassem à fuga de intelectuais e artistas para os Estados Unidos. Gropius e Marcel Breuer passaram a leccionar na Universidade de Harvard e Moholy-Nagy criou a New Bauhaus, que é hoje o Instituto de Design em Chicago. (Meggs, 2006, p.335)

Para muitos, o encerramento da escola na Alemanha significou o fim da escola que proporcionou um espaço onde as vanguardas artísticas podiam ser aplicadas e ensinadas de uma forma extremamente clara, onde existia a liberdade para a exploração de novas áreas, conseguindo a união das artes com a indústria, trazendo consigo uma nova geração de alunos e professores que revolucionariam o método de ensino no meio das artes.

#### 4. NOVA TIPOGRAFIA

O final da primeira guerra mundial, em 1918, e o consequente fim do Nacional-Socialismo, marcam um período áureo da tipografia na Alemanha.

Entre 1923 (após a exposição da Bauhaus) e 1928, a tipografia moderna viu as suas bases assentarem num conjunto de regras que tinham como propósito criar um sistema funcional de design gráfico. A Nova Tipografia passa a ser a expressão adotada para designar o novo estilo tipográfico moderno.

"Topography of Typography", o artigo publicado em Julho de 1923, por El Lissitzky (1890-1941), é considerado por Hollis (2006), como a primeira manifestação relevante no sentido da Nova Tipografia. As suas conceções sobre tipografia e fotomecânica marcaram profundamente os anos 20, e embora os Construtivismo Russo estivesse associado à fotomontagem, El Lissitzky estava interessado no uso das técnicas de dupla exposição, a sobreposição e o fotograma. (Hurlburt, 2006)

Mais tarde, Moholy-Nagy segue Lissitzky e publica o ensaio "A Nova Tipografia", onde adapta as premissas básicas de Lissitzky, dando prioridade à ilustração fotográfica e a uma tipografia mais dinâmica. Igualmente nos anos 20, Moholy-Nagy, o artista que teve uma atitude visionária em relação ao design gráfico, desenvolve dois conceitos, o "Typophoto" e o "Phototext". Em 1925, ele afirmava "o trabalho do impressor é parte da fundação sobre a qual o NOVO mundo será construído", (Hollis, 2006, p.40) concluindo que "Typophoto" é outro nome para aquele que se tornou o meio central do design gráfico.

"O que é a tipografia? O que é a fotografia? O que é typophoto? – A tipografia é a comunicação de ideias através da impressão. A fotografia é a representação visual do que se vê. Typophoto é o meio de comunicação mais preciso." (Hollis, 2006, p.40)

Ao mesmo tempo que o artista introduzia a ideia de *Typophoto*, aprofundava a ideia da fotografia não apenas como uma ilustração. *PhotoText*, vinha substituir as palavras, sendo produzida uma imagem por meios fotográficos, onde a complementaridade entre texto e imagem era apreendida opticamente.

Vivamente impressionado pela rutura que os movimentos de vanguarda articulavam, Jan Tschichold (1902-1974) deixou-se contagiar pelo movimento holandês De Stijl, pelo Suprematismo e Construtivismo Russo. A prática da desconhecida profissão de designer tipográfico e a visita à exposição realizada pela Bauhaus, marcaram e levaram Tschichold à conversão ao modernismo.

A profunda influência de Tschichold é exercida através das publicações marcantes nos anos de 1925 e 1928. Em Outubro de 1925, Tschichold, influenciado por ideias já formuladas por Moholy-Nagy, publica na Revista *Typographische Mitteilungen*, o manifesto *Elementare Typographie*. Este torna-se no mais importante manifesto renovador do conceito de comunicação gráfica e da tipografia do século XX, através das dez regras por ele difundidas.

1. A nova tipografia tem cariz funcional (*zweckbetont*).
2. A função de qualquer tipografia é a comunicação [disponibilizando os meios que lhe são próprios]. A comunicação deve aparecer na forma mais breve, simples e incisiva possível.
3. Para que a tipografia possa ser meio de comunicação social, requer tanto a organização interna da sua matéria-prima [ordenando os conteúdos] como a organização externa [dos distintos meios da tipografia, em jogo uns com os outros].
4. A organização interna é limitada pelos meios elementares da tipografia: letras, números, signos e barras da caixa de tipos ou da máquina de composição. No mundo atual, voltado para o visual, a imagem exacta, a fotografia, também pertence aos meios elementares da tipografia.

A forma elementar da letra é a grotesca ou sem serifa, em todas as suas variantes: fina, *medium* e negrito; desde a condensada até à expandida. [...] Pode-se fazer uma grande economia usando exclusivamente letras minúsculas, eliminando todas as maiúsculas.

A nossa escrita não perde nada se for articulada só em caixa baixa; pelo contrário: torna-se mais legível, mais fácil de aprender, mais económica. Para que há-de um fonema, por exemplo o «a», ter duas representações – «a» e «A»?

Para que devemos ter disponível o dobro dos caracteres necessários? A melhor solução é: um som = um carácter. [...] A estrutura lógica do texto impresso deve visualizar-se através do uso bem diferenciado dos

tamanhos e cortes dos tipos, e sem qualquer consideração por estéticas previamente definidas. As áreas livres (não impressas) do papel são elementos de comunicação de importância igual à das partes impressas.

**5.** A organização externa (a macro-tipografia, diríamos hoje) é a composição feita com os contrastes mais intensos [simultaneidade], logrados através de formas, tamanhos e pesos diferenciados [os quais, logicamente, devem corresponder à importância dos vários elementos do conteúdo] e com a criação de relações/ tensões entre os valores formais positivos [a cor da mancha de texto] e os valores negativos [o papel branco].

**6.** Um desenho elementar tipográfico consiste na criação da relação lógica e visual entre as letras, as palavras e o texto a serem compostos num layout, com a relação determinada pelas características específicas de cada trabalho.

**7.** Com o fim de incrementar a incisão e o caráter sensacionalista da *neue typographie*, podem utilizar-se linhas (barras) de orientação vertical e diagonal, como meios de organização interna.

**8.** A prática do diagramação elementar (*elementare Gestaltung*) exclui o uso de qualquer tipo de ornamento. O uso de barras e de outras formas elementares inerentes [quadrados, círculos, triângulos] deve estar convincentemente fundamentado na construção geral. O uso decorativo, pseudo-artístico e especulativo destes elementos não está em consonância com a prática do «desenho elementar».

**9.** A ordem dos elementos na nova tipografia deverá basear-se no futuro na standardização do formato dos papéis segundo normas DIN (*Deutsche Industrie Norm*). Em particular, o DIN A4 [210 x 297 mm] deveria ser o formato básico para papel de carta e outros impressos comerciais.

**10.** Quer na tipografia, quer em outros campos, o desenho elementar não é absoluto ou definitivo. Certos elementos variam a partir de novas descobertas, por exemplo, da fotografia; pelo que o conceito de «desenho elementar» mudará necessária e continuamente." (Heitlinger, s.d.)



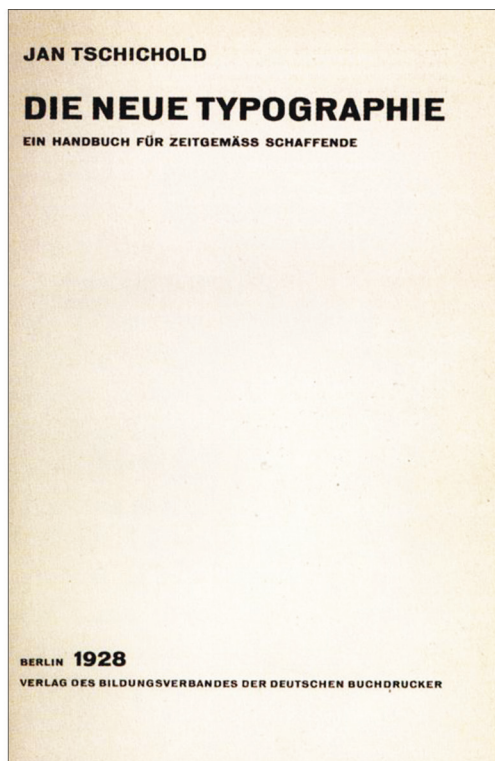
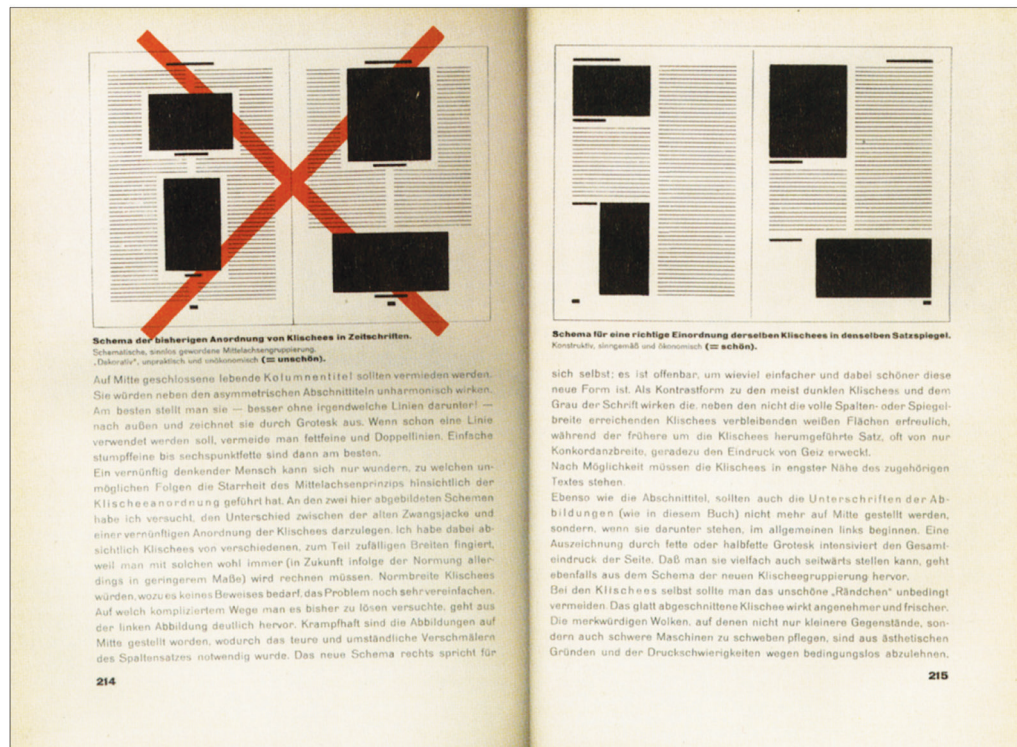


FIGURA 12

Jan Tschichold, Die Neue Typographie  
(A Nova Tipografia), 1928.  
Página de rosto e Dupla página





Por influência do manifesto e pelo aprofundamento das temáticas, *Elementare Typographie* abre caminho para a publicação *Die Neue Typographie* (A Nova Tipografia) (Figura 12). Concebida no início como um guia prático, logo excedeu os seus propósitos, alcançando exemplos tipográficos criteriosos que tornaram a obra num modelo do modernismo. (Reis, 2015, p.115)

Para Tschichold, o mais importante era adaptar a nova tipografia às necessidades dos leitores, permitindo que a mensagem fosse transmitida de modo mais breve e eficiente. As pesquisas da Bauhaus acabaram por influenciar o designer, fazendo com que a sua proposta fosse muito marcada por requisitos funcionais tendentes a uma comunicação mais simples, breve e incisiva. Aspectos de grande relevância são o uso da fotografia, através das novas técnicas de reprodução, o uso mais acentuado dos tipos sem patilhas, a importância do espaço em branco tal como o impresso, tornando-o elemento da própria composição. Outras peculiaridades importantes seriam a assimetria, a ausência de ornamento, à exceção de quadrados, círculos e triângulos e o uso de elementos contrastantes. (Hollis, 2000, p.55)

A dualidade que se poderia perceber entre estes “progressistas” e os “conservadores” – aqueles cuja profissão decorria da atividade nas oficinas gráficas, sem a experimentação inerente aos centros de formação (Munique, Zurique e Basileia) – resultou numa “batalha de estilos”, que relacionada com a divisão política da Europa, nos blocos oriental e ocidental, os separava. (Hollis, 2006, p.130)

Enquanto o carácter abstrato dos progressistas era visto pelos conservadores como ilegível e inalcançável para um público com uma cultura mais modesta, a expressão dos artistas gráficos progressistas foi sempre diminuta. Estes procuraram através de artigos em revistas, catálogos de exposições, manuais destinados ao ensino e o seu próprio trabalho prático, apresentar e afirmar o seu ponto de vista através da divulgação das interpretações pessoais.

Quando em 1933, o partido nazi chega ao poder na Alemanha, muitos dos designers progressistas, inclusive Tschichold, perdem os seus empregos. A Bauhaus é encerrada, e pôsteres e muitas novas técnicas de design são colocadas ao serviço do regime. Inúmeros artistas vêem-se obrigados a emigrar, disseminando, assim, as correntes artísticas por diversos pontos do mundo.

## 5. ESTILO TIPOGRÁFICO INTERNACIONAL

A Suíça, país neutro durante a Segunda Guerra Mundial, que se encontrava praticamente isolado e em paz, teve, por essa razão, a afluência de grandes mentes criativas, que fugiam da guerra, e eram oriundas principalmente de países vizinhos.

Como quase todos os estilos e correntes artísticas, o Estilo Tipográfico Internacional teve bastantes influências de outros movimentos, da conjuntura mundial e do papel do design na sociedade. Pensamentos do movimento De Stijl, o programa educativo da escola de design Bauhaus, e a mudança que ficou conhecida como Nova Tipografia, foram algumas das grandes influências do mesmo.

Claramente inteligível, objetivo e funcional, o design gráfico desenvolvido na Suíça em meados do século passado serve de fórmula aos profissionais até aos dias de hoje. (Hollis, 2006) A origem encontrava-se por toda a Europa, mas a consumação e os sucessos tornaram-se suíços. As suas principais características consistem na disposição de elementos gráficos, usando grelhas matematicamente construídas, na apresentação de conteúdos de forma clara e objetiva, e no uso da tipografia sem patilhas. Características que expressam o design suíço como “racional, construtivo e orientado para o futuro”. (Hollis, 2006)

As escolas suíças *Basel School of Design* e *Zurich School of Design* foram fortemente influenciadas pelos princípios da Bauhaus e pelas experiências tipográficas de Jan Tschichold e Ernst Keller (1891-1968). Tschichold foi um dos primeiros designers a incorporar na tipografia o conceito funcionalista de legibilidade praticado na escola alemã e Keller desenvolveu um sistema de grelhas, em 1918, que posteriormente viria a tornar-se uma das características centrais do movimento.

A qualidade e disciplina encontradas no design suíço podem ser atribuídas a Ernst Keller, designer que lecionou na Escola de Artes Aplicadas de Zurique, de 1918 a 1956. Os seus princípios gráficos eram a legibilidade e a simplicidade, com um uso restrito de estilos de fontes e um rigor e disciplina através do uso de grelhas rígidas. Ele acreditava que a solução para um problema de design deveria surgir a partir do seu conteúdo.

Max Bill (1908-1994), homem multifacetado, que para muitos, foi o primeiro grande designer do Estilo Suíço e defensor do funcionalismo no design, deixou trabalhos em diversas áreas como arquitectura, pintura, escultura, design industrial e design gráfico. O seu trabalho gráfico ficou

conhecido pelos seus *layouts* compostos por elementos geométricos, pelas proporções matemáticas que o ajudavam a construir uma divisão harmoniosa e linear do espaço e um grande equilíbrio na complementaridade no todo, com a ajuda de grelhas. Uma das suas principais influências para o futuro do design moderno, foi através do ensino, para além de lecionar na Escola de Design de Zurique, foi um dos fundadores da Escola de Ulm, na Alemanha. (Meggs, 2012, p.373)

A Escola de Ulm, fundada em 1953 por Inge Aicher-Scholl (1917-1998), Otl Aicher (1922-1991) e por Max Bill, ganhou reconhecimento internacional muito rapidamente, e tinha inicialmente a intenção de continuar a promover os princípios da Bauhaus. Funcionou de 1952 a 1968 e é considerada das mais importantes entidades criadas a seguir à Segunda Guerra Mundial. Caracterizava-se pela abordagem científica e metodológica na solução de problemas de design.

O tipógrafo inglês Anthony Froshaug (1918-1984) que lecionou design gráfico de 1957 a 1961, na Escola Superior de Design, em Ulm, desempenhou um papel importante nesta instituição de ensino. Froshaug instalou a oficina de tipografia, sendo esta vista como paradigmática do novo movimento. Coube-lhe, ainda, a realização do projeto de design dos primeiros cinco números da revista de Ulm.

É também importante referir neste movimento, Thomas Ballmer (1902-1965), aluno de Keller na Escola de Zurique, que aplicou os princípios do *De Stijl* de maneira original no design gráfico. Era visível no seu trabalho a utilização de formas simples e geométricas, uma redução das formas ao essencial, e uma paleta de cor pouco diversificada.

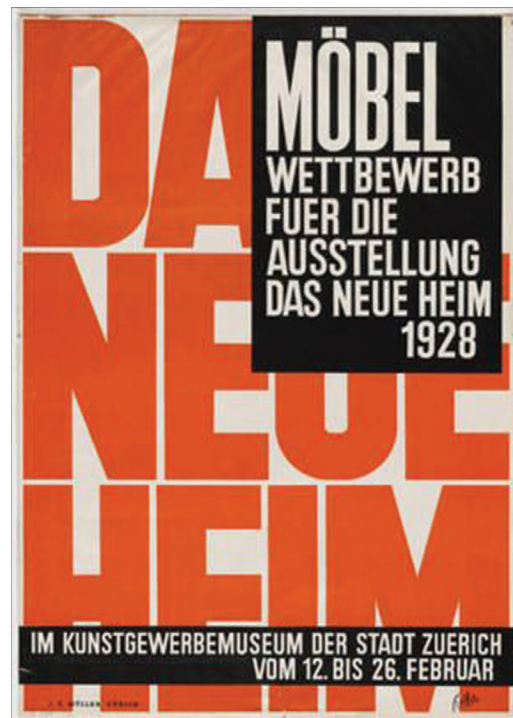
O sistema de Grelhas definiu a estética nas décadas de 1940 e 1950, sendo que o século XX usufruiu de um estatuto particular, chamavam-lhe a “invenção gráfica de uma era” (Hollis, 2006). Tal como nos dias de hoje, tem como objetivo ordenar e organizar texto e imagem, criando uma harmonia entre eles. É uma armadura invisível que pretende focar o essencial e chegar mais rapidamente às respostas. (Meggs, 2012, p.379)

Josef Müller-Brockmann (1914-1996) foi um dos pioneiros deste sistema, o mais importante teórico e praticante do Estilo Tipográfico Internacional. Adotou uma postura impessoal e objectiva, com a eliminação de ornamentos. Na sua publicação *Grid System*, defendia que todas as particularidades de uma grelha deviam ser o primeiro aspecto a ser decidido. Para ele o uso de esboços torna todo o processo mais eficaz, todas



**FIGURA 13**  
Josef-Müller Brockmann, cartaz  
*Beethoven*, 1955.

**FIGURA 14**  
Armin Hoffmann, cartaz para a  
produção teatral de Basileia de  
*Giselle*, 1959.



**FIGURA 15**  
Carlo Vivarelli, capa do primeiro  
número da Revista *Neue Grafik*, 1958.

**FIGURA 16**  
Ernest Keller, Cartaz *Möbel Wettbewerbfür die Ausstellung Das Neue Heim*, 1928.

as características devem ser devidamente definidas, ajudando o designer a prosseguir o seu projeto.

Definir o número de colunas a ser usado é determinante para que o texto e imagem não interfiram, sendo também importante a largura da coluna pois esta irá afetar a escolha da tipografia. Müller-Brockmann, exemplo de como comunicar com clareza e intensidade, criou ilustrações extravagantes rejeitando o uso de desenho livre por este não ser objetivo.

Em 1958, fundou e editou juntamente com Carlo Vivarelli (1919-1986), Richard Paul Lohse (1902-1988) e Hans Neuburg (1904-1983) a revista *Neue Grafik* (Figura 15), que pretendia estabelecer o design suíço como um movimento internacional. A revista pretendia, através da exposição de trabalhos, mostrar as tendências da Escola Suíça e permitir que as diversas publicações criassem discussão pública. Esta publicação, de formato quase quadrado, estava repleta de artigos com a filosofia, o formato e a tipografia do movimento suíço, em suma – as tendências mais significativas da Escola Suíça – para um público internacional. Por ser distribuída em três línguas (alemão, francês e inglês), tornou-se um objeto de fácil internacionalização.

*Neue Grafik*, juntamente com o livro *Die neue Grafik* de Karl Gerstner e Markus Kutter, tornaram-se publicações com alcance internacional, partilhando aspectos visuais e de conteúdo semelhantes.

Com o emergir do Estilo Suíço, a partir dos anos 50, apareceram várias famílias tipográficas sem serifa. Os principais e mais emblemáticos tipos dessa época foram a *Helvetica* e a *Univers*.

Os pioneiros deste movimento acreditavam que a tipografia sem serifa expressava o espírito do progresso que se vivia e, com a grelha, criava um meio de estruturar a informação que podia ser considerado o mais legível e harmonioso.

A tipografia não-serifada, estimulou a conceção de novas identidades para empresas que queriam estar adaptadas à era da industrialização, com funcionalidade e racionalidade.

Adrian Frutiger (1928-2015), designer suíço que trabalhou em Paris na década de 50, completou, em 1954, uma família de vinte e uma variantes

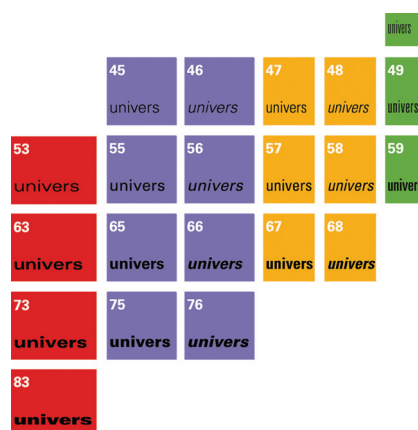
chamada Univers (Figura 17), que se tornou numa das grandes realizações tipográficas da segunda metade do século XX. Feita numa variedade de pesos que transmitem estabilidade e homogeneidade, de formas claras e objetivas, caracterizava-se por ser uma fonte legível e adequada para quase toda a necessidade tipográfica. (Meggs, 2006, pp. 468-469)

FIGURA 17

Adrian Frutiger, fonte *Univers*,  
Fundição Deberny & Peignot,  
1954-1957.

FIGURA 18

Max Miedinger, fonte *Helvetica*  
(antes *Neue Haas Grotesk*), 1951.



8. T.L. "The palette of typographic variations — limited to regular, italic, and bold in traditional typography — was expanded sevenfold. Numbers replaced conventional nomenclature. The normal or regular weight with the proper black-and-white relationships for book setting is called Univers 55, and the family ranges from Univers 39 (light/extra condensed) to Univers 83 (expanded/extrabold)"

"A paleta de variações tipográficas – limitada a regular, itálico e bold na tipografia tradicional – foi septuplicada, e a nomenclatura convencional foi substituída por números. O peso normal ou regular com as relações corretas de branco e preto para a composição de livros é chamado Univers 55, e a família varia da Univers 39 (light/extraestreita) à Univers 83 (large/extrabold)."<sup>8</sup> (Meggs, 2006, pp. 468-469)

Max Miedinger (1910-1980) juntamente com Edouard Hoffman (1892-1980), foram os tipógrafos responsáveis pela criação da Helvetica (Figura 18). Esta tornou-se um ícone do Estilo Internacional, com ampla disponibilidade e com prestígio suíço, pelo seu nome.

Miedinger redesenhou o alfabeto Akzidenz Grotesk, a pedido de Hoffman - este último achava que a Akzidenz Grotesk precisava de um aperfeiçoamento. De nome original Neue Haas Grotesk, desenhada nas fundições Haas, é mais tarde denominada de Helvetica – uma tentativa bem sucedida de internacionalização. “Formas bem definidas e um excelente ritmo entre espaços positivos e negativos (...) fizeram dele o tipo mais requisitado internacionalmente durante os anos 1960 e 1970.”<sup>9</sup> (Meggs, 2006, p.470) Com o fim da guerra, o Estilo Suíço expandiu-se exponencialmente pela Europa e chegou mesmo ao outro lado do Atlântico tornando-se um movimento internacional. A emigração de europeus para os Estados Unidos da América contribuiu muito para a expansão do estilo, tendo um grande impacto no design americano do pós-guerra.

Uma das características que fez com que o estilo tivesse uma rápida expansão nos EUA foi a sua capacidade de expressar ideias complexas de forma simples. O papel do designer no mercado, gerou impacto, já que até então, o design gráfico não era visto como uma profissão com grande potencial comercial. Mas isso mudou, principalmente na sociedade americana, em que os mundos empresarial e institucional tinham um grande poder e uma necessidade maior de criar uma linguagem universal, coerente e objetiva. O Estilo Tipográfico Internacional foi a resposta.

<sup>9</sup> T.L. “Well-defined forms and excellent rhythm of positive and negative shapes made it the most specified typeface internationally during the 1960s and 1970s”



## 6. DESIGN GRÁFICO NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

Ao contrário do que antecederia na Europa, o movimento moderno nos Estados Unidos não ganhou grande notoriedade. Uma onda de protesto e rejeição pública contra a arte moderna e o design aconteceu quando a exposição *Armory Show*. Organizada em 1913, esta foi a primeira mostra de arte moderna, onde foram exibidas mil duzentas e cinquenta obras de pintura, escultura e arte decorativa. Apesar do design ter sido dominado pela ilustração tradicional nos anos 20 e 30, a abordagem moderna começou lentamente a ganhar espaço no design editorial. (Meggs, 2012, p.350)

A imigração, que atingiu o pico no final dos anos 30, trouxe consigo as experiências e as mudanças, trazidas pelos vários designers europeus. Estes permitiram, através de novas ideias, do talento e da crença de novos projetos, melhorar a comunicação e a condição humana e conceber uma das fases mais importantes no desenvolvimento do design gráfico. (Meggs, 2012, p.367)

Os EUA transpuseram o cunho da cultura americana nas novas ideias e como nos afirma Meggs: “ao emprestarem livremente elementos da obra de designers europeus, os norteamericanos acrescentaram-lhe novas formas e conceitos. O design europeu era em geral teórico e altamente estruturado; o design norteamericano era pragmático, intuitivo e menos formal em termos da organização do espaço.” (Meggs, 2006, p.484)

“Cansados do tradicional, mundano e medíocre”<sup>10</sup>, (Remington, 2013, p. 31) Paul Rand (1914-1996), Lester Beall (1903-1969) e Bradbury Thompson (1911-1995), inspirados pelas mudanças e pelas obras de design gráfico vindas da Europa, procuraram criar uma nova estética inspirada nas ideias da vanguarda e do modernismo.

“Os designers procuravam, assim, solucionar problemas de comunicação e simultaneamente satisfazer uma necessidade de expressão pessoal.”<sup>11</sup> (Meggs, 2012, p.405) Juntamente aos designers referidos anteriormente, pioneiros do modernismo nos EUA, juntaram-se os nativos: Alex Steinweiss (1916-2011), Saul Bass (1919-1996) e William Golden (1911-1959).

<sup>10</sup> T.L. “Tired of the traditional, mundane and mediocre”

<sup>11</sup> T.L. “Designers sought simultaneously to solve communications problems, and satisfy a need for personal expression”



Provenientes da Alemanha e pertencentes à Bauhaus, emigraram na década de 30, Josef Albers, Walter Gropius, Herbert Bayer, Laszlo Moholy-Nagy e Marcel Breuer. Outros nomes importantes e de referência desse período foram Will Burtin Joseph Binder, Jean Carlu, George Giusti, Max Gschwind, Albert Kner, Walter Landor, Alexander Liberman, Herbert Matter, Ben Shahn, Xanti Schawinsky e Allen Hurlburt. (Remington, 2013)

Marcado pela capacidade de manipular a forma visual e analisar o conteúdo da comunicação, Paul Rand destacou-se como um dos principais pioneiros do design norteamericano. Como nos afirma Remington, “Ele filtra o melhor das influências da vanguarda Europeia nos seus trabalhos.” (Remington, 2013, p.149)

“O Lúdico, o visualmente dinâmico e o inesperado, com frequência encontravam expressão em seu trabalho.”<sup>12</sup> (Meggs, 2012, p.390)

Com o início da carreira na companhia *Metro Associated Services*, Rand destaca-se na direção de arte das revistas *Apparel Arts* e *Esquire* (de 1936 a 1941) e no design de capas para a revista *Direction* (de 1938 a 1945) (Figura 19). Depois de deixar a agência *Weintraub*, na qual foi diretor de arte de 1941 a 1955, Rand tornou-se profissional independente. (Meggs, 2012, p.391)

Com uma reinterpretação da mensagem, na tentativa de transformar o comum em algo extraordinário, o seu trabalho é caracterizado pela utilização de contrastes na cor, pela mistura de formas orgânicas com formas geométricas, a mistura de elementos fotográficos com superfícies de cor, margens cortadas ou rasgadas com formas bem delineadas e pela mistura do padrão da textura tipografia com a simplicidade do branco.

“Rand sabia do valor dos sinais e símbolos comuns de entendimento universal como ferramentas para traduzir ideias em comunicação visual. Para envolver o público e comunicar de maneira marcante, sabia que o designer precisava alterar e justapor signos e símbolos. Às vezes era necessário reinterpretar a mensagem para transformar o banal em algo extraordinário.” (Meggs, 2012, p.391)

Por toda a sua criação visual, Paul Rand definiu a integração da forma e da função para uma comunicação eficaz. (Meggs, 2012, p.392)

12. T.L. “The playful, visually dynamic, and unexpected often found their way into his work.”

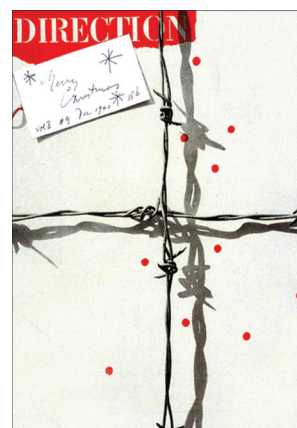
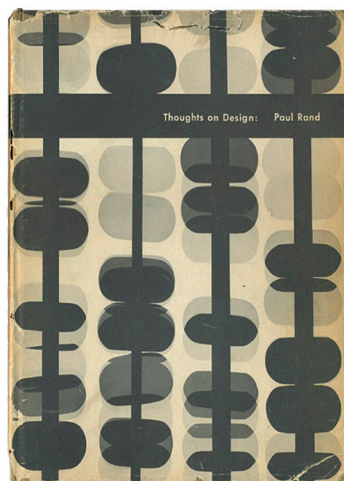


FIGURA 19  
Paul Rand, capa para a revista *Direction*, Dezembro de 1940.

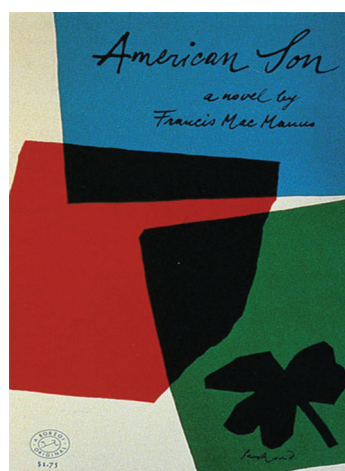
**FIGURA 20**  
Paul Rand, capa para o livro  
*Thoughts on Design*, 1946.



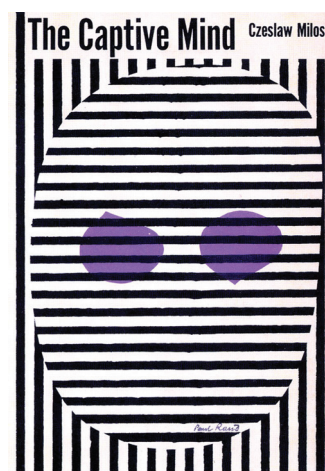
**FIGURA 21**  
Paul Rand, capa para o livro  
*Jazzways yearbook*, 1946.



**FIGURA 22**  
Paul Rand, capa para o livro  
*American Son* de Alfred Knopf, 1954.



**FIGURA 23**  
Paul Rand, capa para o livro  
*The Captive Mind*, de Czeslaw Milosz, 1955.



<sup>13</sup> T.L. "subjective vision and private symbols"

Alvin Lustig, importante figura do design nos EUA, incorporou no seu design uma "visão subjetiva e os seus símbolos particulares".<sup>13</sup> (Meggs, 2012, p.392) Dividindo-se entre a arquitetura, o design gráfico e o design de interiores, este notabilizou-se na realização de capas de livros para a editora *New Directions* de Nova Iorque. Publicou livros de excelente qualidade literária e procurou que os símbolos utilizados captassem a essência do conteúdo, de forma a estabelecer uma unidade entre a forma e o conteúdo. Esses mesmos livros tiveram uma boa aceitação por parte do público.

Em 1951, a convite de Josef Albers, Lustig incorpora o programa da pós-graduação em design gráfico na Universidade de Yale, mas devido a uma doença vê-se obrigado a interromper precocemente a sua carreira.

Inspirado pela forma e equilíbrio simétrico que recebera de Rand, Saul Bass, foi também uma figura notória no design gráfico. Enquanto que Rand utilizava contrastes na forma, cor e textura, Bass reduzia os seus projetos apenas numa imagem dominante. (Meggs, 2012, p.395)

Com uma capacidade para expressar a essência de um projecto com imagens que se tornavam símbolos, Bass reduzia as mensagens em imagens pictográficas bastante simples. Formas irregulares são cortadas em papel com tesoura ou traçadas com pincel. Livrementemente desenhadas, letras decorativas são frequentemente combinadas com tipografia ou caligrafia. Existe uma energia robusta nas suas formas e uma qualidade casual na execução. E, enquanto que as imagens são simplificadas a uma expressão mínima, elas não têm uma exactidão da medida ou construção que poderia torná-las rígidas. (Meggs, 2012, p.395)

Simplicidade e objectividade eram constantes nas suas criações. Conhecido essencialmente pela imagem gráfica que criou para diversos filmes, *The man with Golden Arm* (1955) (Figura 26), foi o primeiro a ter um programa de design completo, que incluía elementos gráficos impressos e elementos em movimento, como é o caso dos genéricos.



**FIGURA 24**  
Alvin Lustig, capa do livro *Anatomy for Interior Designers* de Francis de Neufville Schroeder, 1948.

**FIGURA 25**  
Alvin Lustig, anúncio para exposição do seu próprio trabalho, 1949.

**FIGURA 26**  
Saul Bass, cartaz para o filme *The Man with the Golden Arm*, 1955.

## 7. DESIGN EM PORTUGAL: CONTEXTO HISTÓRICO/POLÍTICO/SOCIAL

Em Portugal, viveu-se, nas primeiras décadas do século XX, um clima de desordem que abriu, em 1926, caminho à implantação de um regime político ditatorial, que a partir de 1933 passou a designar-se “Estado Novo”. O controlo preventivo e repressivo da opinião pública regia o país através dos ideais do autoritarismo e corporativismo. É, neste contexto, que, em 1933, surge o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), criado pelo governo de Salazar e dirigido por António Ferro (1895-1956). Desempenhou um papel ativo na divulgação artística nacional, visível em feiras internacionais como Paris (1937) e Nova Iorque (1939), conferências, prémios literários e exposições internacionais. (Rosas, 1994)

O SPN, atuava em três linhas principais: a valorização do passado, em que o povo era incitado à exaltação patriótica dos valores nacionais e a uma auto valorização; a ligação à arte popular e ao folclore, onde os costumes e hábitos tradicionais eram valorizados; e a ligação à arte de vanguarda, onde António Ferro incitava os artistas a dar largas à criatividade, mas nunca ultrapassando os limites da filosofia do Estado Novo. (Rolo, 2015) A censura era neste regime um instrumento de controlo que atuava sobre todas as áreas de comunicação com o grande público: literatura, jornalismo, rádio, artes do espetáculo, etc.

“O SPN/SNI desenvolvia uma acção ao nível externo e interno. A nível interno, essa ação pretendia reunir o consenso da sociedade portuguesa relativamente à ideologia do regime. A nível externo, pretendia o apoio da opinião pública internacional para o regime e para o espaço colonial que ele defendia.” (Rolo, 2015, p.167)

As campanhas publicitárias multiplicam-se e, apesar da censura do estado, produtos como o vinho, a fruta e as conservas de peixe começaram a ser anunciados ajudando na proteção da agricultura e da pesca.

As inúmeras produções do SPN na segunda metade da década de 30 e o profundo conhecimento de António Ferro sobre os artistas, arquitetos e modernistas, que nos anos anteriores protagonizaram as vanguardas portuguesas, permitiu consolidar um número alargado de colaboradores. É nesta década, 1930, que se distinguem nomes como Fred Kradolfer, Bernardo Marques, Jorge Barradas, Emmérico Nunes, José Rocha, Carlos Botelho, artistas que demonstraram o lado positivo das artes gráficas daquela época.



Apesar da neutralidade portuguesa, a Segunda Grande Guerra acaba por afetar o país. A partir de 1940, Lisboa passa a ser invadida por refugiados, e estes trazem hábitos e costumes diferentes e que agitam a ética nacional. Os anos 40, acabam por provocar profundas alterações à cidade de Lisboa. As ruas passam a apresentar-se cheias de cor e formas. (Bártolo, 2015)

O Fado passa de música castiça e vadia das tabernas, para respeitável e consagrada canção, contando com o grande contributo de Amália Rodrigues (1920-1999), que, com a sua voz admirável, imprime no fado uma firmeza e dramatismo impressionantes. O cinema torna-se cada vez mais popular e, juntamente com a comédia portuguesa, atinge o seu auge. O rádio, ou telefonia, triunfa no nosso país, tornando-se mais acessível e dando a possibilidade de entretenimento em casa.

Destinada à comemoração da Independência de Portugal (1140) e da Restauração da Independência (1640), a Exposição do Mundo Português (Figura 27), teve lugar num período de consolidação do Estado Novo, assumindo, então, no que respeita aos recursos materiais e humanos, uma dimensão inédita, tornando-se no acontecimento político-cultural mais marcante do regime. Foi o expoente visível para algumas figuras significantes da expressão gráfica, fazendo surgir publicações periódicas, que revolucionaram as artes gráficas, como as revistas *Panorama* e *Litoral*.



a



c



b



d

FIGURA 27

Aspectos da Exposição do Mundo Português, 1940.

a. Nau de Portugal

b. Pavilhão da Formação e Conquista

c. Panorâmica Geral

d. Pavilhão das Artes e Indústrias



FIGURA 28  
Grupo de Bailados Verde Gaio,  
cartaz de Carlos Botelho, 1942.

Na dança, por influência do *Ballets Russes*, António Ferro decide criar um bailado português, destinado a preservar e reinterpretar o folclore e os costumes nacionais. Dessa vontade, nasce a Companhia de Bailado Verde Gaio, que se manteve ativa por uma década. (Figura 28)

Em 1944, por consequência de uma reestruturação do Estado Novo, o SPN, é rebatizado passando a chamar-se SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo), encarregando-se dos serviços relativos à Informação, Turismo, Administração e à Cultura Popular.

A saída de António Ferro do Secretariado Nacional da Informação, provocou uma actualização formal da identidade visual das iniciativas do secretariado.

Os sinais mais interessantes de renovação do design português, encontramos-nos nas capas de livros. Victor Palla, juntamente com José Cardoso Pires, no início dos anos 50, passa a dirigir a Editorial Gleba, e renova o conceito de livros de bolso, através das coleções *Três Abelhas* (Figura 29) e *O Gato Preto* (Figura 31). Os anos 50 trazem sinais de renovação, desde a capa tipográfica de Fernando Lanhas para *Rapto*, as capas de António Garcia para a Ulisseia, as capas com fotografia de Sena da Silva e o design gráfico de Sebastião Rodrigues. (Bártolo, 2015)

O final da década deixava reconhecer uma realidade sociocultural distinta daquela que existia anteriormente o país. Sofrendo menos o controlo da censura, os designers e arquitetos a trabalhar nas colónias portuguesas, afirmavam uma produção com maior liberdade ideológica e intervenção cultural. (Bártolo, 2015)

Na segunda metade do século, nos anos 60, há uma abertura económica e de desenvolvimento industrial, evolução essa que exigiu uma expressão gráfica mais profissionalizada. O design português que já se havia afirmado no final da década de 1950, na revista *Almanaque* (Figura 32), com a direção gráfica de Sebastião Rodrigues, ou na edição de autor *Lisboa, cidade triste e alegre*, de Victor Palla e Costa Martins, ao longo dos anos 60 torna-se gerador de uma crescente produção teórica. Nomes como Sena da Silva, Daciano da Costa, João Constantino, Lima de Freitas, Maria Helena Matos, Carlos Duarte, Calvet de Magalhães e Nuno Portas, juntam-se aos críticos de artes plásticas, como Rui Mário Gonçalves, Egídio Álvaro e sobretudo Ernesto de Sousa, que através dos seus conhecimentos contribuem para o enriquecimento teórico do design.

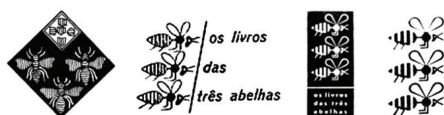


FIGURA 29  
Capas da colecção *O Livro das Três Abelhas*.

FIGURA 30  
Logótipo da colecção *O Livro das Três Abelhas*.



FIGURA 31  
Capa nº6 da colecção *O Gato Preto*, 1952.



FIGURA 32  
Capa de Outubro da revista *Almanaque*, 1960.

É então que a Fundação Calouste Gulbenkian cria possibilidades para a cultura e repercussões ao nível do design gráfico, materiais e publicações, atribuindo bolsas de estudo a designers e artistas. Através da formação no Reino Unido, a FCG permitiu a uma nova geração de designers, como José Brandão, Vítor da Silva, Alda Rosa, Cristina Reis, Jorge Pacheco, etc., a obtenção de um diploma em design. (Fragoso, 2012)

“Não é possível sequer imaginar o que seria o País sem a Gulbenkian. Mas parece ser incontestável que seria diferente. Não é possível pensar a história de maneira diferente do que foi, ou antes, não é rigoroso fazê-lo. Mas é razoável pensar que muito do que foi feito, a começar pelas bolsas de estudo, não seria feito de outra maneira, pois não havia, nos anos sessenta e setenta, vontade, políticas, instituições, nem talvez meios para levar a cabo a obra assim feita. Não é desajustado imaginar que alguns milhares de artistas e cientistas não teriam podido formar-se, visitar o estrangeiro, aprender e criar de outro modo.” (Barreto, 2007, pp.40-41)

O design passa, então, a ser uma disciplina de natureza projetual, independente das artes plásticas e da arquitetura, passa a empreender o seu próprio caminho. Surgem, assim, as primeiras experiências de ensino em design protagonizadas por peritos como Frederico Jorge, Daciano da Costa, Roberto de Araújo e Lagoa Henriques e com a criação do IADE (Instituto de Arte, Design e Empresa) escola pioneira do ensino de design. (Bártolo, 2015)

Entre 1969 e 1973, multiplicaram-se os cursos de design e comunicação visual na Sociedade Nacional de Belas-Artes, sucederam-se simpósios e conferências, aumentaram os ateliers de design, a produção de publicações regulares em catálogos e revistas – *Arquitectura*, *Binário*, *Casa e Decoração*, *Estética Industrial* – e jornais – *Diário de Lisboa* e *Diário Popular* –, que garantiram um avanço na qualidade dos novos projectos gráficos e industriais. (Bártolo, 2015)

“No final dos anos 60, falava-se já de design em Portugal. Havia um fascínio pelo progresso e o design era visto como um conceito moderno – e era-o, de facto. A modernidade que o design dava a todo o tipo de discursos interessava às elites culturais, à classe média, levava-nos a sair da mediocridade que se sentia” (Ceia apud. Ribeiro, 2006)



## 8. AFIRMAÇÃO DA PROFISSÃO DE DESIGN GRÁFICO

Vivenciando, em 1950, um espírito de otimismo e de confiança, antevia-se um momento de consolidação do design e da racionalização da profissão. Sem resposta adequada aos problemas do design, eram os arquitetos que se viam na necessidade de desempenhar o papel do designer ao desenhar mobiliário, candeeiros e outro tipo de objetos de pequenas dimensões.

Com a realização de exposições e a intervenção em espaços públicos, como cafés e lojas, “o design ia assim nascendo, empiricamente, motivado pela necessidade, sem que alguém tivesse dele verdadeira consciência (...)” (Santos, 1995, p.484)

Todos os incentivos que foram acontecendo na década de 50, vinham a construir passos na estruturação do conceito de design. Frederico George (1915-1994) foi determinante, tanto na prática como na teoria, devido à sua viagem para os EUA, onde contactou com o ensino do design e da arquitetura o que lhe despertou “a importância do design e da sua vocação abrangente e globalizante, bem como dos fundamentos da teoria e da prática bauhausiana.” (Santos, 1995, p.486) Essa sua influência veio a ser determinante para a formação de designers e arquitetos, ao lecionar na escola António Arroio.

Nos anos 70, alguns industriais contribuíram para uma evolução repentina do design, a encomenda de embalagens, livros, prospectos, logótipos e toda a comunicação em geral, contribuiu em larga medida para o despertar das potencialidades do designer.

A evolução sentida não advinha unicamente do esforço dos profissionais, mas também, do apoio institucional. Em 1960, é criado, por iniciativa do engenheiro Magalhães Ramalho, o *Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial*, vocacionado para a pesquisa, desenvolvimento, fomento e divulgação juntos dos industriais. Destaca-se nesse sentido, a acção da diretora Maria Helena Matos, que intensifica as ações de divulgação e aconselhamento junto de empresas particulares, promovendo assim uma política continuada de publicações, organização de palestras e sobretudo uma consciencialização associativa, que vinha antecipar e anunciar a constituição, em 1976, da *Associação Portuguesa de Designers*. (Santos, 1995)

A primeira Exposição de Design Português viria a ocorrer em 1971, na Feira Internacional de Lisboa, contou com cerca de cinquenta e sete designers e um gabinete técnico. A exposição foi uma primeira aglomeração de projetos de alguns profissionais que dava uma ideia ao público de que o design era apenas uma nova designação para as, até então, artes gráficas e decoração.

Em 1982, a Exposição Design & Circunstância, na Sociedade Nacional de Belas Artes, veio trazer ao design um entendimento diferente, fruto da formação que muitos designers já tinham adquirido (alguns no estrangeiro, como José Brandão). Essa exposição contou com cerca de trinta e oito designers, entre os quais, António Garcia, Daciano da Costa, Sebastião Rodrigues, João Machado, Eduardo Afonso Dias e José Brandão.

Os esforços pedagógicos foram de extrema importância na consolidação do design português. Daciano da Costa, que entre 1960 e 62, promoveu no seu atelier um curso de “Design Básico”; a criação do Curso de Formação Artística, em 1965 na SNBA (Sociedade Nacional de Belas Artes), com duração de três anos na qual a vertente Técnicas do Design proporcionava a formação em Comunicação Visual, Equipamento e Objetos Têxteis/Moda; a criação, em 1969, do IADE (Instituto de Arte, Design e Empresa), que seria a primeira escola de ensino especializada e a constituição de AR.CO (Centro de Arte e Comunicação Visual), em 1973. (Bártolo, 2015)

Estes foram anos marcados por um forte crescimento económico, que se traduziu em inúmeros investimentos que propiciaram todo este desenvolvimento da disciplina do design.

## SÍNTESE CONCLUSIVA

Ao longo do capítulo verificamos que as grandes transformações sociais, políticas, culturais e económicas, bem como os avanços tecnológicos, que surgiram desde a revolução industrial, permitiram uma grande transformação da indústria e uma mudança de mentalidades na Europa. A revolução industrial, a evolução que esta permitiu à tipografia e as vanguardas artísticas, que revolucionaram a arte e permitiram ligar a arte à vida moderna, determinaram a evolução da disciplina.

Na história do design gráfico é importante destacarmos os processos que se mostraram relevantes, a Bauhaus, a Nova Tipografia, onde se destaca a figura de Tschichold, o Estilo Suíço e o design gráfico dos EUA. Numa época de reformulação e prosperidade, marcada pelo pós-Segunda Guerra Mundial, o design passou a ser utilizado como ferramenta de divulgação na comercialização de bens e serviços.

Para percebermos o design gráfico em Portugal, tornou-se imperativo conhecer as transformações e movimentos marcantes no desenvolvimento do design na Europa e nos EUA.

Em Portugal, o design gráfico é marcado pelo surgimento tardio do modernismo. Um fator condicionante da evolução da disciplina, deve-se ao regime ditatorial do Estado Novo e da sua política. Criado em 1933, o Secretariado de Propaganda Nacional, que mais tarde veio a definir-se Secretariado Nacional de Informação, constituía o método de propaganda do Estado. Através de edições, conferências, prémios literários, participações em exposições e feiras internacionais, entre as quais a “Exposição do Mundo Português”, o Secretariado tinha como objetivo dissipar a “Política do Espírito”, constituindo um factor de dinamização cultural.

A influência da FCG a partir da década de 50, com diversas iniciativas culturais, assim como a atribuição de bolsas de estudo, que possibilitaram a formação de vários artistas no estrangeiro, contribuiu para o desenvolvimento generalizado da cultura e do panorama artístico nacional.

O espírito de otimismo e de confiança, vivido na segunda metade do século antevia um momento de consolidação de design e da racionalização da profissão. A primeira metade do século é marcada pela formação da profissão e a segunda, pela sua afirmação.

Esta contextualização sobre o design gráfico, é essencial para a compreensão da abordagem mais específica do próximo capítulo, onde se insere a evolução dos livros e das capas de livros e a análise do livro na atualidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- » Barreto, A., 2007. *A Fundação Calouste Gulbenkian e a Sociedade Portuguesa. In Fundação Calouste Gulbenkian Cinquenta Anos: 1956-2006*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- » Bártolo, J. (Coord.) 2015. *Design Português 1940-1959 - Maria João Baltazar* (Vol. 3o). Verso da História, Vila do Conde.
- » Bártolo, J. (Coord.) 2015. *Design Português 1920-1939 - Rui Afonso Santos* (Vol. 2o). Verso da História, Vila do Conde.
- » Droste, M., 2010. *Bauhaus: 1919-1933*. Trad. Casa das Línguas. Taschen, Köln.
- » Fragoso, M., 2012. *Design Gráfico em Portugal: Formas e Expressões da Cultura Visual do Século XX*. Livros Horizonte, Lisboa.
- » Heitlinger, P., s.d. *Elementare Typographie* (1925). <<http://tipografos.net/designers/elementare-typographie.html>>. (Consult. em 15/01/2016)
- » Heller, S. & Chwast, S., 1988. *Graphic Style*. Pushpin Editions.
- » Hollis, R., 2000. *Design Gráfico: Uma História Concisa*. Trad. Carlos Daudt. Martins Fontes, São Paulo.
- » HOLLIS, R., 2006. *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style 1920-1965*. Laurence King Publishing, London.
- » Hurlburt, A., 1978. *The Grid: A modular system for the design and production of newspapers, magazines, and books*. John Wiley & Sons, Inc, New York.
- » Meggs, P.B. & Purvis, A.W., 2006. *Meggs' History of Graphic Design*. 4 ed. John Wiley & Sons, Inc, New Jersey.

- » Meggs, P.B. & Purvis, A.W. 2012. *Meggs' History of Graphic Design*. 5 ed. John Wiley & Sons, Inc, New Jersey.
  
- » Reis, J., 2015. *Jan Tschichold e o seu opus magnum, A Nova Tipografia, enquanto plataforma fundadora de uma abordagem intervencionista e visual da escrita*. <[http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/18288/2/ULFBA\\_GAMA6\\_Jorgedos-Reis.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/18288/2/ULFBA_GAMA6_Jorgedos-Reis.pdf)>. (Consult. 21/04/2016)
  
- » Remington, R. R., 2013. *American Modernism: Graphic Design 1920 to 1960*. Laurence King Publishing Ltd, London.
  
- » Ribeiro, P., 2006. *Design do Livro em Portugal (1950-1985)*. Tese de Mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.
  
- » Rosas, F., 1994. *O Estado Novo*. In *História de Portugal*. Editorial Estampa, Lisboa.
  
- » Santos, R. A., 1995. *O Design e a Decoração em Portugal:1900–1994*. In *História da Arte Portuguesa: Do Barroco à Contemporaneidade*. Círculo de Leitores, Lisboa.
  
- » Smith, B., 1998. *Modernism's History: A Study in Twentieth-century Art and Ideas*. Yale University Press.



## CAPÍTULO 2

# LIVROS E CAPAS DE LIVROS: EVOLUÇÃO

Nota Introdutória

1. O surgimento das capas de livros
2. O livro e as capas de livros nas décadas de 1950/1960
  - 2.1. Internacional
  - 2.2. Portugal
3. Importância do desenho nas capas de livros
4. Autoria das capas: artistas plásticos versus designers
5. A influência das questões comerciais no processo de criação da capa
6. Panorama actual da edição em Portugal
7. Livro impresso versus livro digital
8. O design de capas de livros na actualidade

Síntese Conclusiva

Referências Bibliográficas

## Capítulo 2

# LIVROS E CAPAS DE LIVROS: EVOLUÇÃO

“A capa é uma página privilegiada,  
apresenta-se isolada e dá rosto a uma história.”

(Bártolo, 2015, p.76)

### Nota Introdutória

Terminada uma contextualização sumária do design gráfico, o segundo capítulo aborda a evolução dos livros e das suas capas. Numa primeira fase, começamos por estudar a evolução do livro, o seu aparecimento e o estudo aprofundado dos livros e das capas nas décadas de 1950 e 1960, a nível nacional e internacional. De seguida, tentamos perceber a importância do desenho nas capas de livro e as diferenças entre artistas plásticos e designers, ao nível da conceção das capas

Numa segunda fase, o estudo é direcionado ao livro na atualidade, procurando analisar o estado atual da edição em Portugal, as diferenças entre o livro impresso e digital e a capa de livro na atualidade.

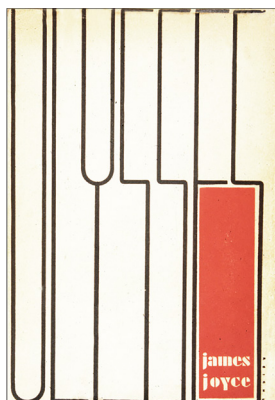


## 1. O SURGIMENTO DAS CAPAS DE LIVROS

As capas, caracterizadas pelo seu propósito de proteção, eram nos primeiros tempos usadas apenas como invólucro no local de venda e posteriormente descartadas. O livro, considerado um bem precioso, utilizava a sobrecapa para o proteger, e esta não tinha qualquer relação com o seu interior. Concebidas inicialmente em madeira, pele, ouro ou prata, as capas sofriam de uma carência visual. Eram apresentadas sem ilustrações e não era dada importância ao design. Só a partir de 1890 é que as capas começaram a ganhar notoriedade e, devido às exigências do mercado, começaram a competir entre si. A inclusão do título da obra e o nome do autor permitiram que adquirisse uma função informativa. Já as imagens, para além de constituírem um elemento decorativo, passaram a ser utilizadas para atrair potenciais compradores, particularmente nas histórias infantis. Os consumidores, que estavam a desenvolver uma cultura mais rica em imagens visuais, começaram a absorver juntamente com o texto, as mensagens subliminares das imagens. (Howard et. al, 2008, p.405)

A limitação existente na tecnologia era um fator de estimulação para os designers criarem um estilo inequívoco. As gravuras japonesas da década de 1880, influenciaram a criação do estilo gráfico monocromático, assim como o Cubismo foi uma forte inspiração na década de 1920, devido à natureza plana dos seus grafismos. As capas eram caracterizadas pela utilização de formas simples e um design plano, sem sombreamento, que permitiam produzir efeitos de perspectiva através da cor. Também o uso da diagonal como uma característica da composição, permitia um efeito dinâmico, quer nos títulos, disposição ou na própria imagem. (Powers, 2006, p.18)

Nos Estados Unidos, os designers americanos começaram a concentrar os seus esforços na criação do design de capas. Esta dedicação ao desenvolvimento do livro como um todo, integrando a capa com o miolo, foi compartilhada por muitos designers da primeira geração – William A. Dwiggins, George Salter, Ernst Reichl, Arthur Hawkins, e E. McKnight Kauffer – com o intuito de evidenciar o esforço na sua criação. (Drew et. al, 2005, p.24)



**FIGURA 1**  
Ulysses, 1934. Dizia-se que esta capa manuscrita e criada por Ernst Reichl estava influenciada pela pintura de Piet Mondrian.

William A. Dwiggins, designer, tipógrafo e calígrafo, afirmava que a capa era um elemento demasiado efêmero. Este designer atribuía às suas capas um valor meramente decorativo e tentando sempre não ultrapassar esse aspeto, evidenciava a sua predileção pelas lombadas do livro, um símbolo notório do seu trabalho gráfico. (Powers, 2006) Ao contrário de Ernst Reichl, que afirmava que a sobrecapa e o interior eram partes iguais, ao desenhar a sobrecapa para a primeira edição do *Ulysses* (Figura 1) de James Joyce (1922), conseguiu valorizá-la tanto quanto ao livro. A utilização de tipografia grande e abstrata, com uma paleta cromática bastante reduzida, mostrou ser surpreendente contrariando o que se fazia nas décadas de 20 e 30. (Heller et. al, 2012)

Foi no pós Guerra Mundial, que se evidenciou o desenvolvimento dos mercados. O crescimento do mercado livreiro, levou a que os editores criassem identidades visuais para as suas editoras, assim como diversos grafismos, consoante os géneros literários, para uma facilidade no reconhecimento das suas obras.

Devido à desenvoltura da concorrência comercial, no início da década de 30, surgiram os livros de bolso, caracterizados por serem de formato pequeno, capa mole e de baixo custo, os livros *Albatross* (Figura 2 e 3), da editora alemã *Albatross Books*, foram o primeiro projeto neste sentido. De formato pequeno (112 x 181 mm), usavam fontes sem patilhas e um código de cores para cada género literário (amarelo para tramas psicológicas e ensaios; laranja para histórias curtas e de humor; vermelho para histórias de aventuras e crime, etc.). Caracterizados por criarem de forma brilhante os seus projetos, tornaram-se num modelo para futuros designers de livros. Duas das suas invenções passaram por introduzir nos seus livros de bolso uma sobrecapa, inicialmente em celofane transparente, e posteriormente, em 1933, em papel impresso, que repetia o design da capa. Após a não sobrevivência do projeto, devido à Segunda Guerra Mundial, este foi retomado por muitos editores como forma de reproduzir o seu legado. (s.a, 2010)

Editoras como a *Penguin Books* na Inglaterra, em 1935, e a *Pocket Books* nos EUA, em 1939, conseguiram, através das mesmas premissas,

alcançar de forma mais prolongada o sucesso no mercado dos livros de bolso. Para Allen Lane, criador da *Penguin Books*, o seu objetivo era revolucionar o mercado livreiro, permitindo uma oferta editorial de qualidade a preços semelhantes a um maço de cigarros. Através da produção económica, o seu intuito era o de tornar o livro num bem difuso e acessível. Adoptando especificações semelhantes à *Albatross*, a *Penguin* também identificava os seus géneros literários com cores diferentes (laranja para ficção, azul-escuro para biografias, verde para crime e mistério, etc.).

Concebidas nos anos 40, as capas em formato de cartaz de Alvin Lustig, demonstravam a versatilidade e forte impacto, devido ao confronto entre a escala das imagens e o suporte pequeno onde eram apresentadas. "A versatilidade da capa reside em grande parte no poder de síntese de que é capaz." (Carvalho, 2008, p.35)

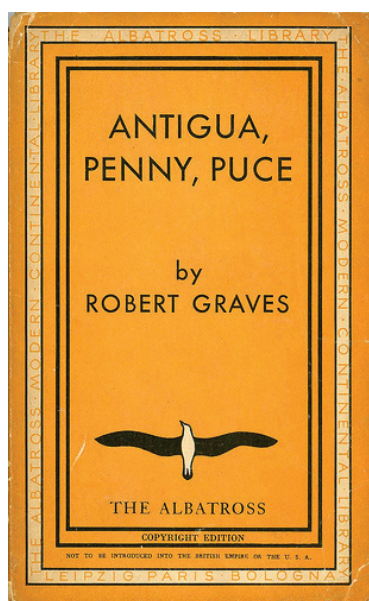


FIGURA 2  
Capa *Antigua, Penny, Puce*, 1937.

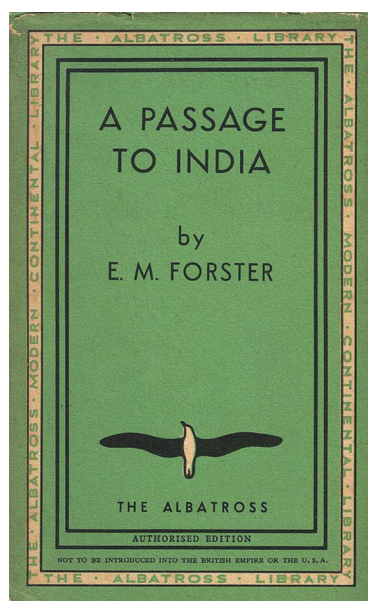


FIGURA 3  
Capa *A passage to India*, 1947.

## 2. O LIVRO E AS CAPAS DE LIVRO NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960

### 2.1. INTERNACIONAL

Os avanços tecnológicos evidenciados após a Segunda Guerra Mundial, mostraram a capacidade produtiva voltada para os bens de consumo e as perspectivas económicas que poderiam ser intermináveis, confinaram-se numa visão clara e num grito de guerra para a comunidade gráfica durante os anos 50. Os líderes empresariais compreenderam que era necessária uma nova visão para a cultura visual de consumo e, por intermédio do design, era importante moldar a reputação das marcas – qualidade e fiabilidade – através da criação da imagem corporativa e identidade. Os meios de identificação iam além de uma marca ou símbolo, era obrigatório manter uma imagem coesa e, a partir de um sistema consistente, permitir realizar as metas corporativas. (Meggs, 2012, p.412)

Os “artistas comerciais” ou “artistas industriais” como eram conhecidos, transformaram-se em designers gráficos e expressaram uma nova visão e acréscimo de valor à atividade do design. A ilustração, narrativa tradicional, mostrou ser incapaz de expressar os avanços das imagens visuais, e em busca de novas formas, era necessário a existência de ideias e conceitos para além da informação narrativa. Os artistas gráficos tiveram oportunidade de se auto expressarem, criando estilos individuais e novas técnicas.

Com influência do modernismo europeu, começa-se a integrar o tipo e a imagem. Moholy-Nagy, criou em 1925, o termo “typophoto” e estabeleceu um conjunto de progressos significativos na integração da tipografia e da fotografia. (Eskilson, 2007, p.240) A essa integração ele chamou “a nova literatura visual”. Libertando o espectador da interpretação de terceiros, Moholy-Nagy via a fotografia — devido à sua objetividade — a influenciar o design de cartazes, através de técnicas de ampliação, distorção, recortes, dupla exposição e montagem. (Meggs, 2012, p.329)

Muitas das abordagens experimentais na América, tiveram a sua influência visual e teórica na Europa, tendo sido os movimentos europeus das artes plásticas inspiradores das novas formas de pensar sobre o design gráfico. O movimento De Stijl e os movimentos construtivistas, contribuíram para o que foi o modernismo e o que este impulsionou no design.

A noção de inovação, tanto como expressão pessoal, como social trouxeram à América uma nova perspectiva de criar, surgindo a primeira geração modernista de designers de capas de livros, que tem em Alvin Lustig (1915-1955) e Paul Rand (1914-1996) os designers com maior notabilidade. Também as publicações europeias, tal como *Die Neue Typography* de Jan Tschichold (1902-1974), em 1928 e o *Jornal Gebrauchsgraphik*, publicado na Alemanha em 1920, ofereceram aos designers americanos uma oportunidade de aprendizagem teórica e aplicação dos princípios modernistas.

O *lettering* ensinado aos estudantes de arte nas décadas de 30 e 40, era apresentado com uma aparência “arcaica ou empobrecida”. (Powers, 2006, pag.42) Com o objetivo de transmitir mensagens subliminares sobre o conteúdo do livro, os designers constataram a importância da forma das letras. Exemplos como a capa *ABC of reading* (1949) (Figura 4) realizada por Alvin Lustig, recorre apenas ao uso da tipografia juntamente com a cor, e é pensada com o intuito da criação de jogos visuais, procurando provocar reconhecimento e surpresa. Alan Powers afirma que combinações como vermelho e preto ou amarelo e preto são eficazes.

Numa altura em que era importante manter a aparência dos livros, Allen Lane contratou Jan Tschichold, designer e diretor de arte assegurou os altos padrões gráficos da *Penguin Books*, conferindo um aspecto gráfico pronto a “alcançar equilíbrio, consistência e legibilidade.” (Rolo, 2015, p.53) As capas da série *King Penguin* (Figura 5 e 6) desempenharam um papel importante no sucesso da marca. Iniciada em 1939, a coleção, constituída por 76 capas, consistia em livros de capa dura ilustrados, concebidos como livros do presente, que foram bastante apreciados pela sua variedade de temas e elegância. (Powers, 2006, p.58) Devido ao aumento dos custos de produção, a série foi dada por terminada em 1959.

Nas décadas de 1950 e 1960, os desenhos criados à mão mostraram-se obsoletos, e as novas técnicas, como o uso da fotografia, evidenciavam o sucesso das capas.

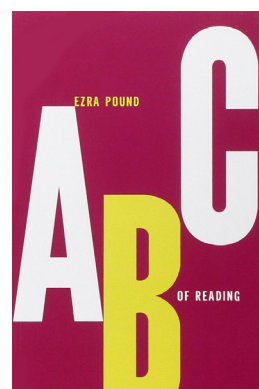
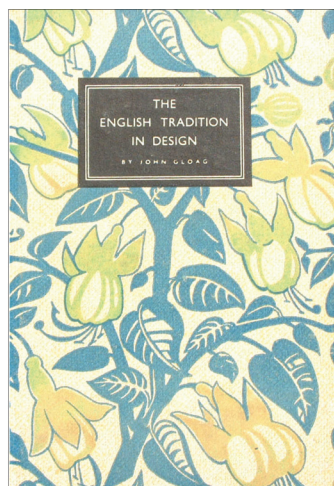
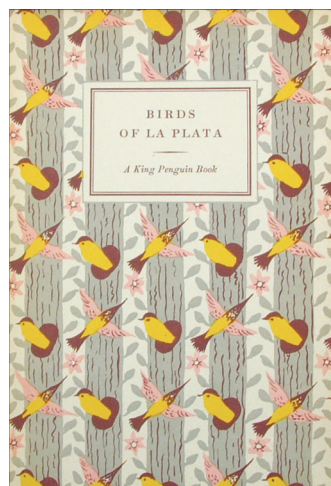


FIGURA 4  
Capa *ABC of reading*, 1949.



**FIGURA 5**  
Capa *The English Tradition in Design*, K34, 1947.  
Capa realizada por William Grimmond



**FIGURA 6**  
Capa *Birds of la plata*, K66, 1952.  
Capa realizada por Sarah Nechamkin

Representativas ou abstratas, a utilização das colagens, uma alternativa moderna às artes tradicionais, era utilizada pela “ligeireza e informalidade”. (Heller, 2012, p.54) *Prejudices: A Selection* (1958) (Figura 7), obra desenhada por Paul Rand, é representativa dessa técnica. De forma irônica e abstracta, o designer utilizou a imagem do autor e recortou-a de maneira infantil, com o intuito de parecer projectada por uma pessoa carente de talento e com a intenção de aparentar a personagem “rude e lerdo”. (Heller, 2012, p.54)

Os anos 60, segundo Heller (2012, p.68), destacados pelo sentimentalismo e sensacionalismo colocados nas capas de livros, aproveitaram a usabilidade do alto contraste, como forma de realçar as composições gráficas. O livro *The Medium is the Massage* (1967) (Figura 8), desenhado por Marshall McLuhan e Quentin Fiore, utiliza um retrato fotográfico de alto contraste do rosto queimado de uma criança vietnamita. Abstrata à primeira vista, mas de forma intensa, as formas a preto e branco do rosto obrigam o leitor a decifrar e compreender a mensagem crítica apresentada.

Período marcado pelo aparecimento dos livros de capa mole (ou livros brochados), as décadas de 1940 a 1960 primam por serem consideradas como o tempo que reúne um conjunto de circunstâncias propícias para o desenvolvimento do que é hoje a capa. A experimentação e progresso dos métodos, aliados à liberdade gráfica existente marca a altura.



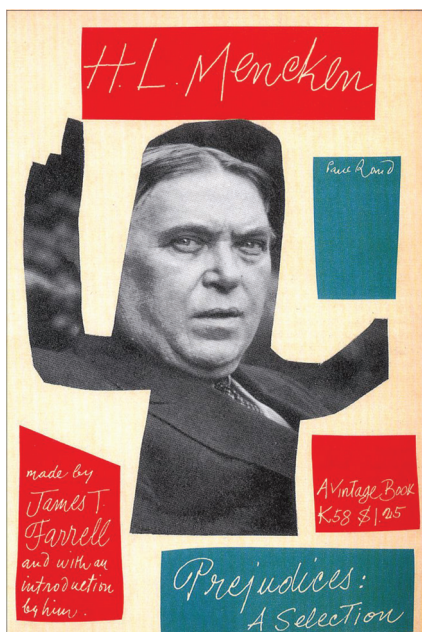


FIGURA 7  
Capa *Prejudices: A Selection*, 1958.  
Capa realizada por Paul Rand

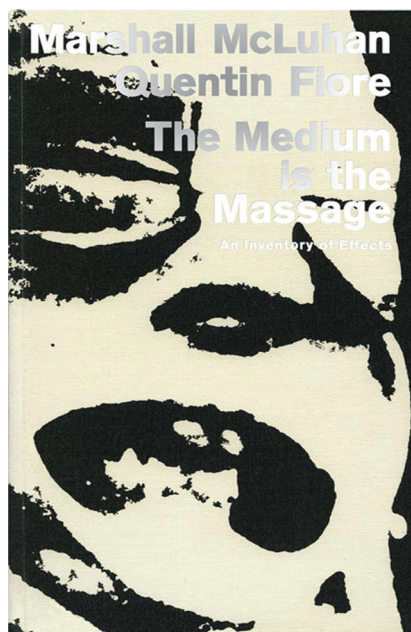


FIGURA 8  
Capa *The Medium is the Massage*, 1967.  
Capa realizada por Marshall McLuhan  
e Quentin Fiore

## 2.2. PORTUGAL

Numa altura em que os conceitos de design e a afirmação da profissão de designer assumiam estatuto tanto na Europa como nos EUA, as influências provenientes dessas zonas traziam novas perspetivas para Portugal. O trabalho de artistas gráficos estrangeiros como Alvin Lustig, Saul Bass, Paul Rand ou de revistas e publicações como a *Perspective*, criaram um notável período de desenvolvimento na cultura de massas.

A atividade gráfica a nível nacional também começava a mostrar-se promissora a partir da década de 40. Artistas como Bernardo Marques, Carlos Botelho, Emmérico Nunes, Jorge Barradas, entre outros, haviam conseguido conjugar colaborações em iniciativas do SPN, com projetos nos seus próprios ateliers e contributos estáveis com empresas.

Marcados pela expansão do livro corrente, muitas vezes organizado em coleções, os anos 50 e 60, foram dominados pela tentativa dos designers envolverem a conceção gráfica das capas com a própria orientação

do interior, começando progressivamente a ser realizada na totalidade pelo mesmo artista.

Os contributos do panorama internacional de livros de bolso – *Albatross* e *Penguin*, como já foram anteriormente referidos – são importantes no envolvimento do designer e das novas preocupações que se manifestam com a conceção da capa. Não alheios ao contexto do design do livro, os artistas portugueses recorriam à simplicidade da tipografia, aliada ao uso de papel de baixa gramagem, encadernação consistente e com capa cartonada. (Ribeiro, 2006, p.105)

No campo da edição, as novas editoras, que estavam diretamente ligadas a designers como Victor Palla, António Garcia, Paulo-Guilherme, entre outros, criaram oportunidades para a existência de maior diversidade e uma maior riqueza no mercado editorial.

A coleção *Os Livros das Três Abelhas*, publicada em 1952 pela Editorial Gleba, foi um dos primeiros exemplos modernos no formato dos livros de bolso. Marco incontornável na introdução de novas linguagens de design, as capas não tinham qualquer abordagem sistemática referente à grelha, tipografia ou cores, sendo que o seu logótipo e a qualidade das ilustrações eram as principais características da coleção. Inicialmente ilustradas por Victor Palla, as capas foram concebidas por muitos designers e artistas, entre os quais, Sebastião Rodrigues. A coleção passou em 1957 a ser editada pela Europa-América.

A par desta, outras coleções de livros de bolso a salientar são a *Autores Portugueses* (Figura 9) e a *Arcádia de Bolso*, da editora Arcádia.

É importante nestas décadas realçarmos a Editora Ulisseia. As capas bastante gráficas de António Garcia, a coleção *Sucessos Literários* e a coleção *Clássicos*, com capas desenhadas por Sebastião Rodrigues e fotografias de Sena da Silva, são pontos marcantes da editora. Os projetos de Sebastião Rodrigues para a Europa-América, bem como o trabalho de Paulo-Guilherme para a Portugalíia, são referências icónicas destas décadas. (Bártolo, 2015, p.49)



*Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, de 1959 (Figura 11), “corresponde a uma obra gráfica ímpar no panorama do design português e mundial”. (Bártolo, 2015, p.84) Victor Palla e Manuel Costa Martins (1922-1996), arquitetos de formação, mas cuja obra e os seus interesses se mostraram diversificados, conseguiram através da fotografia captar a “vida humanizada, os gestos e rostos quotidianos” da população Lisboeta no pós-guerra. Essencialmente marcada pela qualidade do interior, com “fotografias com diversas escalas e enquadramentos revelando um jogo cinético por cada dupla página”, (Bártolo, 2015, p.85) a obra Neo-Realista, mostrou, na sua totalidade ser uma “novidade gráfica e experimentação enquanto referência da história do design português”. (Bártolo, 2015, p.84)



**FIGURA 9**  
Capa *Elói ou Romance Numa Cabeça*, nº 6, coleção *Autores Portugueses*, 1959. Capa realizada por Victor Palla

**FIGURA 10**  
Capa *Pela Estrada Fora*, Editora Ulisseia, 1960. Capa realizada por Paulo-Guilherme

**FIGURA 11**  
Capa *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, 1959. Capa realizada por Victor Palla e Manuel Costa

### 3. IMPORTÂNCIA DO DESENHO NAS CAPAS DE LIVROS

O desenho, importante ferramenta decisiva no processo criativo, sofrera de um papel subsidiário e de um estatuto inferior que lhe estava associado. Nos séculos XV e XVI foi considerado o princípio fundador da teoria da aprendizagem e da atividade artística. A importância e exigência que este ganhara, tornou-o o instrumento privilegiado para alcançar o rigor e precisão da representação, bem como o treino do olho e da mão.

Como forma de exteriorizar e ponderar ideais, de nos conduzir a uma eficiente forma de comunicar, o ato de desenhar, é compreendido como se os raciocínios e pensamentos por nós desenvolvidos fossem traduzidos e decodificados pelas linhas traçadas.

Desde a fotografia, à ilustração, banda desenhada ou caligrafia, as técnicas para a criação de uma capa são variáveis. Alguns designers conseguem ser versáteis no desenvolvimento do seu trabalho, com recurso a técnicas distintas e, por vezes, com a colaboração de outros profissionais, transmitem na capa criatividade e versatilidade.

Juntamente com a tipografia, o desenho cumpre a função pragmática de identificar o livro e fornecer informação sobre o mesmo. A capa é o primeiro “discurso de venda”, é esta a primeira página da história e é aqui que o livro poderá comunicar. O diretor de arte da *The New York Times Book Review*, Matt Dorfman, ao eleger as melhores capas de livros de 2015, explica que um bom livro é aquele em que o interior contém respostas às questões provocadas pela capa.

A dispersão de uma representação demasiado literal do tema, constitui um exercício de análise e síntese que tenciona, sobretudo, não condicionar o público à partida. Ao mesmo tempo, a necessidade de definir estratégias de representação que nos dispersem da imediata percepção do texto, permite-nos explorar de forma mais criativa a capa. A ilustração, uma das técnicas mais usuais, permite um tratamento mais denso e distanciado do tema, muitas vezes mais expressivo e abstrato, pode constituir de igual forma um fator de desilusão ou incompreensão. (Carvalho, 2008, p.37)

“ Nas capas dos livros, para além da clareza e legibilidade, surge um outro aspeto que é o da interpretação do texto, que é um aspeto muito cativante, mas bastante ingrato, na medida em que a interpretação do gráfico, a interpretação do texto para a ilustração das capas é sempre melindrosa e muito pessoal.” (*Um dia na vida de Sebastião Rodrigues*, 1969)

Para Vera Tavares<sup>1</sup>, o uso da ilustração recai sobretudo pela atração existente pelo tipo de suporte mais tradicionalmente associado à ilustração e às artes gráficas – o papel – pela sua portabilidade e proximidade e pela possibilidade de manuseamento.

Aquando da percepção de uma imagem, não remetemos de imediato todos os fatores que a configuram, contudo alguns dos mais importantes sobressaem à visão. A utilização do desenho numa capa é um aspecto chamativo para a atenção do público. Esta poderá ser diversificada devido ao seu estilo, corrente ou ideologia artística, que poderá envolver o indivíduo e persuadi-lo na escolha. A interpretação do objeto de acordo com a sensibilidade do designer, tornar-se-á num desafio para que a atenção dos leitores seja captada. “(...) Absolutamente nada consegue substituir o ato de pegar no livro real com as próprias mãos (...) A nossa ligação emocional e intelectual com a presença física das coisas é mais essencial do que por vezes imaginamos. É por isso que os livros continuam a ser tão apelativos e desejáveis.” (Howard et. al, 2008, p.418)

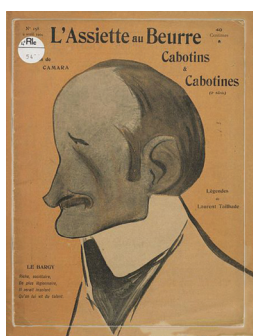
O uso da tipografia como ilustração, permite ao designer interpretar e expressar o livro, de forma indefinida ou literal através da manipulação da tipografia com a combinação de diferentes pesos, entrelinhas, tamanhos e variações de fontes. A utilização de uma fonte tipográfica marcante, ou até mesmo criada pelo próprio designer, poderá criar um vínculo simbólico ou cultural que imediatamente transmitirá algo sobre o seu conteúdo ao leitor.

---

<sup>1</sup>Vera Tavares, ilustradora da editora Tinta da China, iniciou o seu percurso profissional enquanto designer gráfica numa agência de publicidade por volta do ano 2000. Entre 2005 e 2006, começou a trabalhar na Tinta-da-China, onde ficou responsável pela identidade gráfica da editora desde o início, na verdade o seu trabalho com a editora começou pelo desenho do logótipo. (Tavares, 2016)

#### 4. AUTORIA DAS CAPAS: ARTISTAS PLÁSTICOS VERSUS DESIGNERS

“Sempre o desenho precedeu o fabrico, em oficinas e estaleiros, bosquejo de artista ou traçado de técnico. Quando, porém, nisso se refletiu, teorizando a prática, em intenções económicas, sociais e estéticas, para adequada resposta a necessidades urbanamente desenvolvidas e multiplicadas pela produção e pelo consumo, e em relação a um gosto de vida artisticamente encarado – formou-se, ou instituiu-se, o “design”.” (Bártolo, 2015, p.8)



**FIGURA 12**  
Capa da revista  
*L'Assiette au beurre*, Abril 1904.

No início do século XX, a Europa encontrava-se no seu auge devido às influências culturais, industriais e comerciais. Portugal, não vivenciava do mesmo apogeu, embora existissem obras que refletissem a evolução das artes. As jóias Arte Nova de João Silva, a Cerâmica de Bordalo Pinheiro, o mobiliário da Carpintaria Artística de Lisboa, bem como capas de Leal da Câmara para a revista *L'Assiette au Beurre* (Figura 12), eram projetos de destaque internacional. (Bártolo, 2015, p.5)

Embora este início de século permitisse à sociedade portuguesa uma modernização e maior conhecimento das correntes artísticas europeias, era o naturalismo que continuava a agradar à sociedade.

A revolução da imprensa e das oficinas de tipografia, bem como a publicidade, permitiu promover a atividade cultural em Portugal. Contudo, a insuficiência da industrialização, tornou as artes decorativas morosas. (Bártolo, 2015, p.6)

Devido ao termo “design” não estar institucionalizado em Portugal, a arquitetura e as artes plásticas eram as atividades predominantes na sociedade. Os primeiros designers portugueses vincaram de forma lenta a sua autonomia profissional. Até então, todos eram denominados como artistas. Coincidindo a pintura com a ilustração, a decoração e o design, a falta de meios das editoras, que apenas permitia o trabalho temporário e esporádico de vários artistas, fazia com que a atividade como designer, fosse tida como secundária e servisse essencialmente como meio de subsistência.

Ao analisarmos o percurso profissional dos designers em estudo, percebemos que Sebastião Rodrigues terá sido um dos primeiros designers a dedicar-se em exclusivo a este tipo de trabalho, à semelhança de João da Câmara Leme que teve uma atividade muito extensa na área do design. Para além de designers, eram também arquitetos, que se dedicavam ainda ao desenvolvimento de objetos e à publicidade. Victor Palla, Paulo-Guilherme e António Garcia (embora sem formação académica) exerciam a atividade de arquitetura. Victor Palla estendeu ainda a sua obra à fotografia, pintura, edição, tradução e cerâmica; (Raio (ed.), 2012, p.5) Paulo-Guilherme dedicava-se à pintura, à ilustração, à escrita, ao cinema, ao design de interiores, de selos e moedas; (Raio (ed.), 2012, p.5) e António Garcia às áreas do Design de Comunicação, Design de Equipamento e Design de Interiores.

Na década de 50, contrariamente ao que se poderia pensar, a prática das artes, inserida num regime opressor, revelou a nível editorial um período de desenvoltura e intensa produção gráfica de qualidade. O domínio da tipografia, de soluções gráficas e conceptuais, antevia uma geração de designers capazes de atraírem a atenção de diversas editoras e fundações. António Garcia, Bernardo Marques, João Abel Manta, Paulo-Guilherme, Sebastião Rodrigues, entre outros, refletiram influências e vivências diversas que, representadas nas suas obras, permitiram compor um cenário vasto em Portugal. (Fragoso, 2012)

O conhecimento, que era transmitido de mestre para discípulo, demonstrava simultaneamente um companheirismo, capaz de combater os constrangimentos e problemas de forma hábil. Pincéis, aguarela, guaches, tinta-da-china, colagens, marcadores, catalisadores, eram instrumentos essenciais na construção de obras que subjacentes transmitiam mensagens, provocações, ironias e jogos semânticos. (Bártolo, 2015)

O processo criativo, que se destina à resolução de um problema, inicia-se com a correta definição do que pretendemos solucionar. A criatividade, é, o ponto de diferenciação do indivíduo. Vera Tavares afirma, em entrevista no Anexo B, que o processo criativo da capa difere muito do tipo de livro. No caso de ficção e poesia, a ilustradora afirma ser essencial uma leitura mais profunda, ao contrário de um ensaio, em que o texto introdutório é bastante explícito. A leitura ajuda-a a encontrar o contexto de espaço e tempo, para que a imagem produzida seja refletora do seu conteúdo.

A distinção e reconhecimento do trabalho dos designers é um princípio que contribui para uma ligação entre o leitor e o objeto. É nessa mesma página, que muitos, vêem o seu trabalho creditado. Posterior à década de 50, o nome do capista passa a fazer parte do cólofon do livro, devido à separação de trabalho entre a paginação e a capa, e a visibilidade que esta ganhara, os designers passaram a reclamar, à semelhança do autor, uma atenção e visibilidade notórias. (Carvalho, 2008)

No processo artístico há uma série de decisões que apelam à subjetividade do indivíduo, contudo a conceção racionalista propõe afastar-se dessa subjetividade. Devido à estruturação que um projeto deverá conter e ao domínio de linguagens e *softwares* a que atualmente os designers são obrigados, existe um maior afastamento entre as artes plásticas e o design.

## 5. A INFLUÊNCIA DAS QUESTÕES COMERCIAIS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA CAPA

"A imagem do editor ou dos autores tem alguma importância, não posso dizer quanto, depende muito, mas tem alguma importância para o sucesso que determinado produto possa ter no mercado."  
(Martins, 1999, p.170)

A evolução existente entre a produção manual e a mecânica traduz-se essencialmente na mudança do funcionamento da produção e da venda, e consequentemente a venda e o público.

A libertação dos processos de produção manual, onde a técnica era parte integrante do próprio ato da escrita, manifestou-se não só na diferenciação estética, como na extensão do público-alvo. A relação existente entre o artista e a elite com poder de compra, passa a estender-se a um público mais generalizado. Devido a essa acessibilidade, a capa passa a constituir o papel mais importante entre o público e o produtor, a fim de persuadir a compra e funcionar como ilusão do seu conteúdo. (Carvalho, 2008)

"Embora o conceito de edição se ligue, em regra, ao de impressão e ao de comercialização..., a palavra tem etimologicamente o sentido de divulgação pura e simples...". Como Artur Anselmo (1997) nos afirma, nos primeiros tempos da tipografia, as funções de impressor, livreiro e editor eram todas aglomeradas numa única pessoa. Atualmente, todas as questões de edição, dependem da existência de três elementos essenciais – autor, editor e leitor – e de três momentos decisivos – criação intelectual, produção técnica e comercialização.

A "imagem", que podemos compreender como o conjunto de ideias, sensações e experiências imaginadas para uma capa, não é, obviamente, um "conjunto de traços salientes e distintivos" (Martins, 1999, p.41), a fim de apenas salientar determinado produto. Com o intuito de comunicar o conteúdo de um livro, todas as decisões tomadas na edição, são pontos fulcrais para o sucesso da venda do mesmo.

Jorge M. Martins afirma (1999, pp.41-42): “

- » não é indiferente a escolha do título e da coleção para um original: tais opções podem determinar logo o posicionamento do produto-livro;
- » não são indiferentes as opções de ergonomia gráfica (formato, mancha, corpo e tipo de letra, grelha, papel, ilustrações, legendas, encadernações);
- » não é indiferente a escolha da capa, a qual desempenhará as funções de comunicação e de diferenciação, que o marketing atribui à embalagem;
- » não é indiferente a política de comunicação adotada: publicidade, relações públicas, correio direto, promoções, força de vendas ou outras técnicas;
- » não é indiferente a “imagem” institucional da editora, na qual se podem reencontrar as funções que, em marketing, se atribuem à “marca” (identificação e lealdade, segmentação e qualidade, satisfação pessoal).”

Num mercado de competição como o editorial, as capas precisam de se diferenciar das que as rodeiam. Para os designers, o problema na criação das capas começa pelo cenário onde o livro estará exposto e reclamará algum protagonismo: as livrarias. O ruído visual existente nas mesmas, exige por parte dos designers uma maior atenção nas estratégias de comunicação. As editoras apostam em cores garridas, elementos gráficos diferenciadores e, para algumas, a opção de um design simples, sem grandes elementos, permite eficazmente ao leitor uma ligação imediata com a editora. A primeira experiência do público com o livro é sensorial, a visão e o tato são os principais fatores de influência.

O tipo de livro é também um motivo de interferência na decisão da capa. Existe uma maior pressão comercial com edições de bolso, edições baratas, de capa mole e de fácil acesso.



Com uma consciência diferente sobre as necessidades de marketing e de estratégias editoriais, Germano Facetti é contratado em 1960, pela editora *Penguin*, com o propósito de renovar a imagem gráfica e criar um estilo facilmente identificável para o público. A fim de terminar com o período de crise e com as encomendas individuais, que muitas vezes, eram mais ao estilo do autor do que da marca, Facetti opta pela uniformização das capas das várias coleções, no sentido de criar uma coerência gráfica, através do uso de um *layout* base criado para a *Penguin*, da fotocomposição e da impressão *Offset*.

Com o sucesso obtido, inúmeras editoras americanas seguiram as estratégias da editora *Penguin* e valorizaram a influência dos princípios corporativos. Um mercado que era inicialmente disputado por editoras de pequena e média dimensão, transforma-se num mercado dominado por editoras com uma grande estrutura comercial.

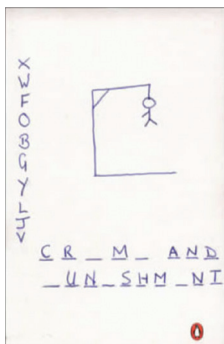
Se o aperfeiçoamento dos processos mecânicos da produção de papel, da encadernação e da composição de capa, facilitaram a produção de livros ao longo do início do século XX, deram também origem a uma uniformização estética no campo editorial. No livro, *Front Cover*, Alan Powers (2006, p.66) elege o período entre 1940 e 1960 como o mais criativo no mercado editorial. Tal como Piet Schreuders, afirma que foi um período encantador, ingénuo, artístico, com capas ousadas, utilizando novas formas gráficas.

Através das ações de alguns editores, Portugal, na década de 60, afirmou o panorama editorial com a sua qualidade gráfica. Devido à sábia gestão das contrariedades e divulgação de novas leituras, nomes como Joaquim Figueiredo Magalhães na Ulisseia, Fernando Guedes na Verbo, Francisco Lyon de Castro na Europa-América e Vítor Silva Tavares na &etc, permitiram abrir uma janela de oportunidades para artistas e designers. (Bártolo, 2015)

Um dos pontos semelhantes nalgumas editoras, é a separação (departamentos) e simultaneamente a junção, entre o trabalho criativo e a estratégia comercial. Na formação académica e nos manuais, é visível a separação de conteúdos, contudo a existência de um departamento que avalia o material gráfico conforme uma exigência de critérios, orienta os designers para o lado comercial. As decisões tomadas, tais como a cor, a forma e a função, são estratégias influenciadoras do sucesso do número de vendas. Em termos técnicos, é dada a preferência a impressões com relevo, utilização de papéis e tintas especiais, cortantes e plastificações, para um resultado apelativo. (Gall apud. Carvalho, 2008)

Do ponto de vista comercial, as estratégias de diferenciação permitem atingir maior visibilidade, contudo, como implicam uma quebra nos padrões estabelecidos na produção de capas, poderão tornar-se num fator de risco. A série, que tinha como slogan – *Books by the greats, Covers by you* – é um exemplo de como a influência das estratégias de marketing criam impacto na criação gráfica de uma capa. Com o intento de uma relação de proximidade com o público, os livros são vendidos com a capa vazia (Figura 13) cujo preenchimento fica ao critério do público (Figura 14). A editora afirma: “*So this might be the stupidest thing we’ve ever done.*”. O risco de lançar uma coleção de livros sem capa, coloca em causa os estudos realizados no mercado, que afirmam a capa como um elemento decisivo de compra. Contudo, uma estratégia de diferenciação, afirma a audácia da editora, que já familiarizada com o público, corre um risco controlado.

A série My Penguin, não é, um mero acaso, mas uma estratégia de promoção da editora claramente definida. A diferenciação das outras coleções, a possibilidade de interação e interpretação e divulgação das capas através do espólio online, estimula o público na colaboração e partilha.



**FIGURA 14**  
Fyodor Dostoevsky,  
*Crime and Punishment*,  
My Penguin, 2006.

As capas são, em grande parte, influenciadas pelo mercado onde estão inseridas. Os hábitos literários e a cultura visual, poderão interferir com o sucesso de determinado livro. As imagens e abordagens diferem, bem como o próprio conceito da capa conforme o país onde será publicada.

O mercado americano, considerado como conservador e tradicionalista, difere no seu estilo comparativamente com a Europa. O uso, essencialmente tipográfico, típico da Europa do século XXI, divide-se entre a luta pela atenção nos espaços de venda das capas ruidosas inglesas e as capas discretas do mercado francês. (Pearson apud. Carvalho, 2008, p.66)



FIGURA 13  
Capas dos livros *My Penguin*.

## 6. PANORAMA ATUAL DA EDIÇÃO EM PORTUGAL

Na procura de compreender o estado atual do livro impresso, um estudo da APEL (Neves, 2014) sobre o comércio livreiro, mostra que o indicador total de ISBN (*International Standard Book Number*) atribuídos aumentou em 2013 (19.060). Este estudo compara as evoluções do ISBN com e sem os documentos eletrónicos e verifica-se que, ao contrário do sucedido nos anos anteriores (Quadro 1), a partir de 2010 estes são os principais responsáveis por sustentar a queda do mercado livreiro e por impelir o seu crescimento.

### Indicadores gerais dos ISBN atribuídos pela agência nacional por ano (2002-2013)

(número)

Ano	Total de ISBN atribuídos*	ISBN atribuídos em Portugal excluindo PAPL	ISBN atribuídos em Portugal excluindo documentos eletrónicos
2002	13.035	13.035	12.901
2003	12.432	12.378	12.256
2004	16.535	16.500	16.300
2005	15.594	15.480	15.261
2006	14.840	14.744	14.594
2007	14.913	14.875	14.629
2008	15.729	15.536	15.250
2009	14.827	14.706	14.481
2010	17.329	17.160	16.782
2011	16.714	16.510	15.872
2012	17.131	16.888	14.516
2013	19.060	18.679	15.354

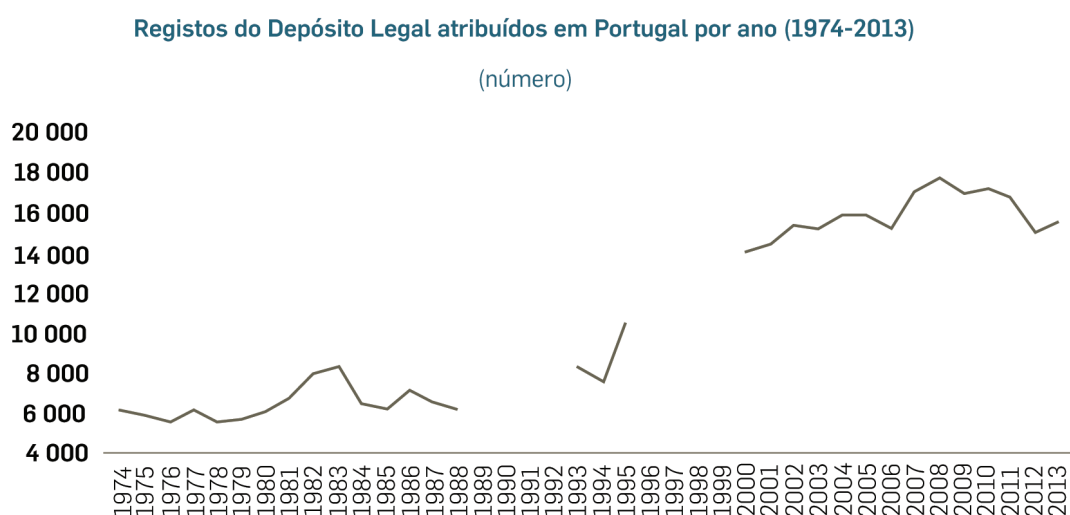
Fonte: Agência Nacional ISBN/APEL

Nota: \* inclui entidades sedeadas nos PAPL - Angola, Cabo Verde, Guiné, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Timor - entre 2003 e 2013.

#### Quadro 1

Indicadores gerais dos ISBN atribuídos pela agência nacional por ano, 2002-2013.

Tendo por base um período histórico (1974-1988), é possível através dos registos no Depósito Legal ([Quadro 2](#)) verificarmos a existência de inúmeros momentos de crescimento do livro impresso. Até 1978, permaneceu uma regularidade no número de registos atribuídos; posteriormente, e obtendo o seu pico em 1983 (8.298) é possível concluirmos um forte crescimento e, embora com algumas oscilações, verifica-se a inversão da tendência e uma acentuada quebra nos dois anos seguintes.



Fonte: INE, Estatísticas da Educação, 1974-1978; INE, Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio, 1970-1988 e 1933-1955; BNP/DSABN (2000-2013).

Notas: entre 1974 e 1988 nas obras depositadas não se incluem periódicos, seriais e espécies menores consideradas na fonte; interrupções na série significam dados indisponíveis na fonte (INE).

#### Quadro 2

Registos do Depósito Legal  
atribuídos em Portugal por ano, 1974-2013.

## 7. LIVRO IMPRESSO VERSUS LIVRO DIGITAL

“Até [há] pouco tempo atrás, previa-se a morte do livro – agora, no entanto, é seguro dizer que essas previsões foram muito exageradas. Muito se tem escrito sobre os e-books e o seu potencial efeito devastador sobre o mundo editorial. (...) Mas da mesma maneira que as tentativas de prever como seria a nossa vida num futuro não muito distante, dão ênfase à tecnologia emergente e à sua capacidade de realização, e não prestam atenção suficiente à maneira como a tecnologia se encaixa no modo em que realmente vivemos.” (Fawcett-Tang, 2007, p.11)

Devido ao seu suporte e consequentemente às diferentes técnicas e formatos, a escrita, tem sido influenciada desde o seu início. A pedra, o papiro e o pergaminho, posteriormente o papel e a impressão e por fim o computador e a internet, foram alterando irrevogavelmente os processos da escrita. No decorrer dos anos, a indústria gráfica sofreu alterações, o aparecimento de novas possibilidades técnicas e de novos tipos de produtos editoriais, fez com que fosse possível alcançar maior diversidade – livros, jornais, revistas, folhetos, desdobráveis, etc..

A obra Gutenberg 2.0 (Garcia et. al, 2011) situa na década de 80 o início das discussões sobre a relevância das novas tecnologias no espaço editorial, “O “futuro digital” terá sido objeto de múltiplos encontros, conferências, seminários e foros de discussão organizados por instituições, que começaram a preocupar-se com as repercussões que as inovações técnicas poderiam trazer para a criação, a produção e a distribuição de conteúdos, que, simplesmente, são o objeto da edição convencional.” (Garcia et. al, 2011, p.46). A Sociedade em Rede, composta por indivíduos interativos, surgiu devido ao acesso popular da Internet e dos dispositivos eletrônicos. Comparativamente com o longo tempo necessário para a propagação da revolução industrial, podemos observar que a revolução tecnológica possui uma capacidade, num reduzido espaço de tempo, de proliferação, tornando-se numa das suas fortes características. (Dantas, 2011, p.7)

Para José Afonso Furtado “a Internet, com o seu carácter interativo, a sua capacidade de contacto direto com o consumidor e a possibilidade

de estabelecer uma relação biunívoca, marca o afastamento mais radical das formas anteriores de distribuição e consumo de conteúdos" (Furtado, 2008, p.226). O surgimento da Internet, a sua popularização e aumento de consumo a partir dos anos 90, transpôs para a indústria da edição, um novo nicho de mercado e uma nova forma de se fazer o comércio de publicações.

Os meios digitais oferecem novas possibilidades de armazenamento e compartilhamento de conteúdos. *Websites* e plataformas digitais têm sido criadas com o objetivo de facilitar aos utilizadores trocarem informações, arquivos e conteúdos. O atual desenvolvimento das novas tecnologias da informação e da comunicação, bem como o crescimento da sociedade digital, levaram ao aparecimento dos livros digitais ou *e-book*, como são conhecidos.

Garcia, Díaz, & Arévalo (2011) afirmam que tal investimento não obteve o retorno esperado e acabou por trazer para a década seguinte um ceticismo em relação à edição eletrônica. O autor de *best-sellers*, Stephen King, em 2000, realizou uma iniciativa que previa a explosão das publicações eletrônicas, ao lançar o romance *Riding the Bullet*, somente em formato digital. Contrariamente ao que se poderia julgar, essas previsões foram em vão. O resultado que até certo ponto foi positivo, acabou por se transformar caso único nos anos seguintes, onde a procura pela publicação digital estava no seu início.

É importante percebermos qual a definição de *e-book*. O Dicionário Priberam da Língua Portuguesa ao definir livro eletrônico, relaciona-o como uma das vertentes para a palavra livro. Palavra derivada do latim *liber, libri*, livro está definido como conjunto de folhas de papel, em branco, escritas ou impressas, soltas ou cosidas, em brochura ou encadernadas; obra (manuscrita ou impressa); o que serve de instrução; folhoso (dos ruminantes);. Livro eletrônico e *e-book*, são referidos como formatos digitais de texto e dispositivos para ler livros eletrônicos.

"Desta forma podemos entender que livros digitais são arquivos digitais passíveis de serem decodificados, ou seja, lidos, por diferentes *softwares*, em diferentes *hardwares*, mas que para isso estejam adaptados

a esses meios, não bastando apenas estar disponível digitalmente, mas sim, legível digitalmente." (Dantas, 2011, p.24) O conceito de *e-book*, que era inicialmente compreendido como equipamento para a leitura, passa ser entendido como a edição em formato digital de textos.

O acesso a livros digitais, pode ser realizado a partir de vários dispositivos eletrônicos, um computador, um telemóvel, um *tablet*, entre outros, podendo todos eles ser considerados suportes de leitura, mesmo que o seu objetivo final de venda não seja apenas tornar possível a leitura de um livro eletrónico. Atualmente os e-readers que podemos encontrar são: o *Kindle*, da *Amazon*, o *Cybook*, o *Sony Reader*, o *Cool-er*, o *Story* e *Cover Story* e o *Nook*, financiado pela *Rocket eBooks*.

Nunca se tornou tão premente repensar o livro. A forma como se edita, o formato, a forma como se distribui e o meio de chegar ao leitor, mostram-se cada vez mais essenciais para a eficácia do livro. A existência de desinteresse por histórias longas e a preferência por narrativas mais curtas, com recurso a ilustrações ou até mesmo sons, é algo que poderá surgir devido aos novos géneros de leitura, à medida que o suporte digital se vai tornando corrente. Os autores vêm-se obrigados a adaptar-se às tecnologias e a criar diferentes métodos de contar histórias ou divulgar informação.

Transformar os constrangimentos em oportunidades, contornando o orçamento mais limitado, passará talvez por uma relação de proximidade, com o aproveitamento das redes sociais. Devido à expansão das mesmas, os blogs de leitura conseguem facilmente mostrar a sua opinião, e ser uma promoção eficaz. Apostar numa junção dos dois meios de leitura, como permitir um código de acesso ao *e-book* através do livro impresso, onde o leitor consiga informação adicional quer da história quer do autor, o lançamento feito através de um evento virtual, que permita criar um público alargado, devido à não existência de restrição geográfica, ou a recorrência à multimédia, a um debate temático, animação, são formas diferentes e criativas de criar contacto com o autor e a obra.



Os leitores hoje podem ter acesso aos livros em vários formatos, mas os livros impressos permanecem substancialmente mais populares do que os *e-books*. Uma pesquisa do *Pew Research Center* feita em Setembro de 2016, considera que a percentagem de americanos que leram um livro nos últimos 12 meses, foi de 73%, valor que se mantém praticamente igual desde 2012. Um total de 65% dos americanos leram um livro impresso no último ano, mais do dobro dos que leram um *e-book* (28%), e quatro vezes mais dos que consumiram conteúdo através do áudio livro (14%). Na pesquisa, podemos concluir que os leitores de *e-books* aumentaram 11% entre 2011 e 2014 (de 17% para 28%), contudo nos últimos dois anos esse valor não se alterou. (Perrin, 2016)

John Thompson na conferência sobre "O Futuro do Livro", afirma que, apesar de os editores estarem a enfrentar um enorme desafio, "ao contrário de um receio várias vezes expresso na opinião pública, os dados indicam que a leitura de livros em formato digital não substitui a leitura de livros em formato papel". (Thompson apud. Beja, 2013) O mesmo afirma Fawcett-Tang (2007, p.11), "Num mundo cada vez mais descartável, os livros representam permanência e continuidade. A qualidade tátil do livro é um prazer que não pode ser subestimado e é o que irá assegurar a sua longevidade. Um futuro sem livros é impensável e completamente indesejável."

## 8. O DESIGN DE CAPAS DE LIVROS DA ATUALIDADE

“Uma boa comunicação e uma paixão por contar histórias permanecem como sendo habilidades essenciais...”

(Caldwell et. al, 2014, p.7)

Nos últimos anos são perceptíveis algumas fragilidades que condicionam a prática do design, particularmente no campo editorial. “Ter consciência cultural é tão importante quanto os conhecimentos técnicos e as qualificações académicas.” (Frias, 2012, p.58)

Independentemente do crescimento quantitativo de clientes e ateliers, devido ao desenvolvimento do mercado, “estes não se fazem acompanhar do essencial de desenvolvimento de experiências em projetos que permitam trazer ao design editorial uma desenvoltura crítica e criativa, a fim de difundirem o design.” (Bártolo, 2006) Como refere Sérgio Alves, fundador do Atelier D’Alves, “O desconforto é extremamente importante no nosso dia-a-dia. O desconforto de nunca saber o que iremos fazer amanhã, quer o cliente ou o projeto é algo que nos caracteriza.” (Atelier d'alves, 2015)

O design, quando é desenvolvido de forma adequada a corresponder às necessidades do cliente, às características do público e às condições do ambiente, é propenso a ter maior sucesso. É essencial saber comunicar o livro. Poderá não ser uma comunicação direta do seu conteúdo, mas fazê-lo para que a pessoa se identifique e pegue no objeto. Bárbara Bulhosa, editora da Tinta-da-China refere que “Editar significa escolher os livros, aceitar ou não propostas, trabalhar diretamente e muito os manuscritos com os autores, de forma que cada livro encontre os seus leitores.” (Silva, 2016)

A forma como as capas são hoje concebidas e realizadas, podem diferir com as tecnologias utilizadas, contudo ainda muitas das técnicas manipuladas nas décadas anteriores são hoje recorrência. Para o atelier R2 Design, as suas ferramentas de trabalho vão além da interface digital e analógica – trabalho com a materialidade e os objetos –, são marcadas pelo decalque, a fotocópia e as distorções com fotografia. Como afirma o Atelier D’Alves, é importante consoante o projeto perceber que influências devem utilizar. (R2 Design, 2015)

A chave para um projeto de design editorial de sucesso é a relação de trabalho entre o designer e o editor, mas igualmente, e como afirmam Lizá Defossez Ramalho e Artur Rebelo, do R2 Design, o trabalho de equipa é sempre valorizado, permite uma frescura de olhares não só ao projeto como à metodologia. Ambos os papéis são criativos, enraizados e a maneira como eles funcionam juntos quase sempre determinará o sucesso ou fracasso da publicação. Contudo, nem todas as empresas e designers envolvidos na prática, vêem apenas um mercado lucrativo. Muitos procuram, acima de tudo, manter o nível criativo que lhes foi transmitido por especialistas que afirmaram e impulsionaram o design gráfico nacional. (Atelier d'alves, 2015)

“Em Portugal, a editora Tinta-da-China que, através das expressivas e identificáveis linhas das suas coleções de livros é até ao momento a primeira editora portuguesa a colocar o pé firmemente no século XXI.” (Pinto, 2016) Tinta-da-China, Silvadesigners, Atelier B2, TVM designers, Atelier Henrique Cayatte e outros anteriormente referenciados, são alguns dos bons exemplos do que é feito atualmente. A procura da qualidade conceptual e do objeto final, processos e acabamentos, caracteriza-os e evidencia-os num mercado repleto de opções.

O trabalho de Vera Tavares mantém a elegância e a sobriedade, alcançando a distinção que torna os seus livros reconhecíveis. A preocupação com a tipografia já vem ao longo das décadas, e tal como Vera Tavares, o atelier Silvadesigners afirma a preocupação e importância dada à tipografia. Encontrar o lettering certo que permite solucionar a capa, obriga-os muitas vezes a recorrer às suas técnicas caligráficas ou ao redesenho a partir de outro. (Silvadesigners, 2015)

## SÍNTESE CONCLUSIVA

A modificação dos meios de produção e das ferramentas disponíveis, permitiram a alteração do aspecto da capa, que era inicialmente concebida com o propósito de protecção. O livro, surgiu na sociedade como objecto raro e valioso, e na procura de generalizar o seu acesso, a mecanização dos processos de produção, bem como a estimulação dos designers na sua concepção, tornaram-se fundamentais.

O desenvolvimento da cultura visual dos consumidores, concentrou os esforços e dedicação dos designers na concepção do livro como um todo, integrando a capa com o miolo. A desenvoltura da concorrência comercial, permitiu uma nova visão aos líderes empresariais e levou à criação de novos formatos (Livros de Bolso) e a que editores criassem identidades visuais para as suas editoras, com grafismos marcantes e que permitissem a facilidade no reconhecimento das obras.

As décadas de 1940 a 1960 primam por ser o período que reúne um conjunto de circunstâncias propícias para o desenvolvimento da capa. O período é marcado pelo acréscimo de valor à disciplina do design, pela atribuição da denominação de designers gráficos aos "artistas comerciais", pelo aparecimento dos livros de capa mole e pelo uso da fotografia como substituto do desenho.

As influências provenientes da Europa e dos EUA, marcaram a expansão do livro corrente (algumas vezes organizado em colecções) em Portugal. Os anos 50 e 60 foram dominados pela concepção total do livro pelo mesmo artista, em que este orientava também o design do miolo. É importante nestas décadas realçarmos o trabalho de várias editoras como a Arcádia, a Editorial Gleba, a Editora Ulisseia, a Europa-América e a Portugalíia, que permitiram a criação de colecções e obras de referência a nível visual na actualidade.

As questões comerciais e a análise da importância do desenho nas capas, tornaram-se pontos essenciais para a compreensão dos motivos de compra dos consumidores.

De forma a compreender o estado actual do livro e da capa, foi essencial analisarmos os suportes e consequentemente as diferenças entre o livro impresso e o livro digital. Os meios digitais oferecem novas possibilidades de armazenamento e partilha de conteúdos, mas mostram-se incapazes da total substituição dos livros impressos.

A capa é actualmente criada com o intuito de se evidenciar num mercado vasto de opções. Os processos e acabamentos, tal como a qualidade criativa, são a chave para o sucesso de um projecto. Em suma, podemos considerar a capa, que liga o aspecto gráfico com o conteúdo, como um dos principais mecanismos de ligação com o leitor.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- » *Atelier D'alves - Documentário Analógico Humano Digital* (2015) Vídeo, Canal180, Porto.
- » Bártolo, J. (Coord.), 2015. *Design Português 1900-1919 - Maria Helena Souto* (Vol. 1o). Vila do Conde: Verso da História.
- » Bártolo, J. (Coord.) (2015). *Design Português 1940-1959 - Maria João Baltazar* (Vol. 3o). Vila do Conde: Verso da História.
- » Beja, R., 2013. *Futuro do livro na era digital*. <<http://janeladoslivros.blogs.sapo.pt/15765.html>>. (Consult. 25/07/2016)
- » Caldweel, C. & Zapaterro, Y., 2014. *Design Editorial: Jornais e revistas / Mídia impressa e digital*. Editorial Gustavo Gill, Barcelona.
- » Carvalho, A., 2008. *A Capa de livro: o objecto, o contexto, o processo*. Tese de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto.

- » Dantas, T., 2011. *Letras Electrónicas: Uma Reflexão Sobre Os Livros Digitais*. Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- » Drew, N. & Stenberger, P., 2005. *By its Cover: Modern American Book Cover Design*. Princeton Architectural Press, New York.
- » Eskilson, S. J., 2007. *Graphic Design: A New History*. Yale University Press, New Haven.
- » Fawcett-Tang, R., 2007. *O livro e o designer I: embalagem, navegação, estrutura e especificação*. Tradução de Andréa Mariz. Edições Rosari, São Paulo.
- » Fragoso, M., 2012. *Design Gráfico em Portugal: Formas e Expressões da Cultura Visual do Século XX*. Livros Horizonte, Lisboa.
- » Frias, D., 2012. *A Autoria das capas de publicações: Artistas Plásticos e Designers Gráficos*. Tese de Mestrado, Escola Superior de Tecnologia de Tomar do Instituto Politécnico de Tomar, Tomar.
- » Furtado, J. A., 2008. *A edição de livros e a gestão estratégica*. Booktailors, Lisboa.
- » Garcia, J. A. C., Gómez, R. D. & Alonso, J. A., 2011. *Gutenberg 2.0 - La revolución de los libros electrónicos*. Trea, Gijón.
- » Heller, S. & Vienne, V., 2012. *100 Ideas that changed graphic design*. Laurence King Publishing Ltd, London.
- » Howard, A., Gray, J., Pearson, D., 2008. *Gateways: Uma Exposição Internacional de Capas de Livros, Portugal / Gateways: an International Exhibition of Book Covers*. Fundação de Serralves, Porto.
- » Martins, J. M., 1999. *Marketing do Livro: Materiais para uma sociologia do editor português*. Celta Editora, Oeiras.
- » Meggs, P.B. & Purvis, A.W. 2012. *Meggs' History of Graphic Design*. 5 ed. John Wiley & Sons, Inc, New Jersey.
- » Neves, J. S., (coord.) 2014. *Comércio livreiro em Portugal, Estado da arte na segunda década do século XXI*. <[http://www.apel.pt/gest\\_cnt\\_upload/editor/File/COMERCIO\\_LIVREIRO\\_APEL\\_\\_SET2014\\_SEC.pdf](http://www.apel.pt/gest_cnt_upload/editor/File/COMERCIO_LIVREIRO_APEL__SET2014_SEC.pdf)>. (Consult. em 17/01/2016.)

- » Perrin, A., 2016. *Book Reading 2016*. <<http://www.pewinternet.org/2016/09/01/book-reading-2016/>>. (Consult. em 05/08/2016)
- » Pinto, D. V., 2016. *Que diferença faz a capa de um livro?*. <<http://online.sapo.pt/501503>>. (Consult. em 09/06/2016)
- » Powers, A., 2006. *Front Cover: Great Book Jacket and Cover Design*. Octopus Publishing Group, London.
- » *R2 Design - Documentário Analógico Humano Digital* (2015) Vídeo, Canal180, Porto.
- » Raio, C. (coord), 2012. *Paulo-Guilherme, design de comunicação e de interiores / communication and interior design*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- » Raio, C. (coord), 2012. *Victor Palla, design de comunicação / communication design*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- » Ribeiro, P., 2006. *Design do Livro em Portugal (1950-1985)*. Tese de Mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.
- » Rolo, E., 2015. *Olhar, jogo, espírito de serviço. Sebastião Rodrigues e o design gráfico em Portugal*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- » s.a., 2010. *Albatross*. <<http://www.tauchnitzeditions.com/albatross.htm>>. (Consult. em 14/08/2016.)
- » *Silvadesigners - Documentário Analógico Humano Digital* (2015) Vídeo, Canal180, Porto.
- » Silva, J. C., 2016. *Considero que esta nova geração de escritores não é assim tão extraordinária*. <<http://www.dn.pt/portugal/entrevista/interior/considero-que-esta-nova-geracao-de-escritores-nao-e-assim-tao-extraordinaria-5330635.html>>. (Consult. em 4/09/2016)
- » Tavares, V., 2016. Entrevista realizada pelo investigador, Lisboa.
- » *Um dia na vida de Sebastião Rodrigues* (1969) Vídeo, RTP, Lisboa.





## CAPÍTULO 3

# DESIGN GRÁFICO, REVIVALISMO E A EDITORA TINTA-DA-CHINA

Nota Introdutória

1. Revivalismo no design gráfico
2. Justificação da escolha da Editora Tinta-da-China
3. Editora Tinta-da-China: evolução e contextualização
4. O design de capas da Editora Tinta-da-China

Síntese Conclusiva

Referências Bibliográficas

## Capítulo 3

# DESIGN GRÁFICO, REVIVALISMO E A EDITORA TINTA-DA-CHINA

### Nota Introdutória

Terminada a análise teórica sobre o livro e as capas de livro, parece-nos importante, numa primeira parte do capítulo, refletir sobre o significado de revivalismo e estudar a existência de possíveis fenómenos revivalistas. Compreender este fenómeno, é fundamental para a questão de partida da nossa investigação.

Na segunda parte, abordamos o design gráfico nas capas da Editora Tinta-da-China. De forma a justificar a escolha da editora, procuramos definir a evolução e a contextualização da mesma, e ainda, entender as características e metodologias do design das suas capas.

Na evolução e contextualização da editora, abordamos a sua criação, os valores profissionais, o percurso editorial e os reconhecimentos obtidos ao longo dos anos de existência. Posteriormente, analisamos através do testemunho da ilustradora e da observação de várias capas, o design e a prática projectual da editora.

## 1. REVIVALISMO NO DESIGN GRÁFICO

Revivalismo, do latim pós-clássico *revivere* e do inglês *revivalism*, significa tendência para recordar com admiração certas coisas do passado e querer revivê-las no presente. Poderá também classificar-se como um fenómeno social e cultural que se caracteriza pelo ressurgimento de um estilo, movimento ou valores. (infopédia, 2003-2016)

Podemos conceber que o primeiro revivalismo terá acontecido com o Renascimento, nos séculos XV e XVI.

Este movimento artístico e filosófico caracteriza-se pela recuperação do pensamento e dos princípios da arte e da arquitetura clássicas greco-romanas, que se caracterizavam pela simetria e a relação das partes individuais como um todo, pelas suas proporções e formas e o equilíbrio de volumes.

No começo da Era Industrial, a Europa ficou marcada pelo revivalismo de estilos. O Neoclássico, que veio como substituto do estilo Rococó, retomou os seus ideais clássicos greco-romanos, especialmente na França. Este, entre o final do século XVIII e o início do século XX, tornou-se o padrão estético corrente como representação do poder do império napoleónico. Devido aos interesses expansionistas do império, verificou-se a expansão nos países por ele conquistados, como forma de marcar a sua presença e liderança. Também o Neogótico, que se expandiu principalmente na Inglaterra, aplicou as formas medievais – arcos ogivais, a abóbada nervurada, os vidros espelhados e os vitrais coloridos – como forma de difundir o estilo. Aplicado pelos países da Europa, foi em edifícios públicos de elevada relevância que se tornou notório - O Palácio de Westminster em Londres (1865), o Rijksmuseum em Amesterdão (1871) e a Prefeitura de Viena (1883). (Waters, s.d.)



FIGURA 1  
Cartaz Bob Dylan, 1954.  
Realizado por Milton Glaser



FIGURA 2  
Cartaz *End Bad Breath*, 1960.  
Realizado por Seymour Chwast

A mistura de estilos e as concepções revivalistas apresentadas na arquitetura dos edifícios ao longo do século XIX, ficaram conhecidas como o Ecletismo. A liberdade de combinação de estilos provocou resultados ambíguos, por um lado catastróficos como alguns bastante harmoniosos. O Ecletismo foi ainda um estilo usado como um luxo desmedido, acabando por ficar marcado como o estilo artístico preferido da burguesia, devido à sua ostentação e possibilidade de junção de várias artes.

Embora em plena sociedade industrial se empregassem tecnologias construtivas avançadas para a época – aço, ferro fundido e vidro –, os modelos estéticos do passado ainda eram utilizados na arquitetura.

A par da arquitetura, o design gráfico também viveu de revivalismos. William Morris poderá ser visto como um exemplo para o design do livro, uma vez que quis reafirmar a primazia da qualidade do trabalho manual sobre a máquina industrial. O movimento Arts and Crafts defendia o livro artesanal e evidenciava a importância não só do tipo, como do papel, das ilustrações, impressão e encadernação.

Como exemplo de revivalismo no século XX, o Push Pin Studio fundado em 1954 por Seymour Chwast, Milton Glaser e Edward Sorel, rejeitou a tradição a favor das interpretações revigoradas de estilos históricos como Vitoriano, Art Nouveau e Art Déco. Evitando a ilustração bem característica do design gráfico moderno, procuraram construir ilustrações altamente imaginativas. Os designers encontraram formas dinâmicas e curvilíneas, bem como a originalidade na forma como os elementos são combinados e justapostos, contrariando a frieza e geometria. (Figura 1) (Push Pin Studios, s.d.)

Também nos dias de hoje são perceptíveis alguns fenómenos revivalistas. Podemos observar em casos como a criação de capas de livros, que procura incorporar técnicas e influências na conceção atual.

## 2. JUSTIFICAÇÃO DA ESCOLHA DA EDITORA TINTA-DA-CHINA

“Editar significa escolher os livros, aceitar ou não propostas, trabalhar diretamente e muito os manuscritos com os autores, de forma a que cada livro encontre os seus leitores” (Silva, 2016)

A escolha deste caso de estudo, Tinta-da-China, surge pelo impacto e diferenciação que a editora marca no mercado editorial, mas sobretudo, pela semelhança gráfica de algumas das obras desenvolvidas pela mesma e pelos designers escolhidos.

A utilização de ilustrações muito estilizadas, de cores vibrantes, o cuidado com o *lettering* e com a composição, são pontos característicos da editora, e facilmente identificáveis.

Após uma análise empírica, as capas da Tinta-da-China apresentam características singulares, que nos remetem para o design das décadas de 1950 e 1960. De forma a desmistificar e compreender quais as influências e inspirações da ilustradora, analisou-se as obras e processos de criação.

## 3. EDITORA TINTA-DA-CHINA: EVOLUÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO

O projeto editorial Tinta-da-China iniciou-se em 2005, pelas mãos de Bárbara Bulhosa e de Inês Hugon.

“(…) em Junho de 2005, eu [Bárbara Bulhosa] e a Inês Hugon começámos um projeto editorial sem nome nem autores. Estivemos mais de um ano a trabalhar no sótão da minha casa. Recordo com a maior ternura as noites, as angústias e o entusiasmo dos primeiros tempos. Hoje, as noites acabaram, as angústias e o entusiasmo mantêm-se, assim como se mantém a liberdade de fazermos o que queremos. A Tinta-da-China tem uma equipa de profissionais extraordinários, atingidos no coração por tinteirite, e autores que confiam em nós, sabendo que o nosso capital não se resume a números.” (Bulhosa, 2015)

Marca Amarela, Preto no Branco e Tinta-da-China, eram os nomes discutidos para a editora, mas devido ao registo já existente dos dois primeiros, Tinta-da-China acabou por ser o nome escolhido.

"Há uma coisa característica da tinta-da-china: não sai, marca mesmo.". (Câncio, 2015)

Os valores que orientam o profissionalismo da editora pautam pelos critérios de qualidade, tanto na revisão editorial minuciosa como na qualidade gráfica. A editora tem como objetivo diferenciar-se no meio editorial e com a consciência de servir de forma honesta o público. Foca-se no pormenor das suas edições, através de uma linguagem gráfica irreverente e ousada e uma escolha de novos autores.

"Publico um livro quando acredito que tem leitores ou pertinência política ou social. Um editor é também um agente de divulgação cultural e política e quem disser o contrário não compreende o que faz. Vivemos em democracia e é preciso honrar a profissão."

(Silva, 2016)

Quando iniciou a editora, Bárbara, procurou agarrar uma geração de autores quase inexistentes. Nomes como Rui Tavares, João Pedro Jorge, Pedro Mexia ou Ricardo Araújo Pereira, conferiram personalidade à editora e evidenciaram-na como um clube elitista, que ao invés de desafiar autores de outras editoras, procurou alcançar uma qualidade própria e distinta.

A estabilidade, criada num ambiente familiar na base da confiança e no entendimento que têm a nível pessoal e profissional, permite uma ligação e coesão na equipa constituída por nove elementos. (Cipriano, 2015) Entre eles: Rute Dias (Direção Comercial e Administrativa), Madalena Alfaia (Direção de Comunicação e foreign rights), Rita Matos (Direção de Produção), Vera Tavares (Direção de Arte) e Pedro Serpa (Design e Paginação).

O percurso editorial da Tinta-da-China é marcado pelas quinze coleções de livros publicados, pela revista *Granta* e pelos trinta e dois títulos de temas variados. Com um número vasto de autores (274) a diretora Bárbara Bulhosa afirma que as coleções *Ficção de Língua Portuguesa*, *Poesia*, *Coleção Pessoa* e livros de Ricardo Araújo Pereira e Rui Tavares são as que têm alcançado maior sucesso.

Com a necessidade de se expandir para o mercado internacional, em 2012, alargou a sua edição ao Brasil. Com o intuito de juntar os dois países na cultura literária, Bárbara Bulhosa levou nomes de autores portugueses como Agustina Bessa-Luís, Alexandra Lucas Coelho, Pedro Rosa Mendes, João Pina, entre outros, e procurou trazer autores polémicos como, por exemplo, Nelson Rodrigues, que afirma ser “machista, misógino, reacionário” e que “isso é o que mais (...) [a] fascina na personagem do Nelson Rodrigues, o facto de ser tanta coisa.” (Silva, 2016)

Na sequência de várias publicações de autores internacionais, aquando da publicação de “*Diamantes de Sangue*” de Rafael Marques (2011), as repercussões mostraram-se graves para Bárbara Bulhosa e para a editora. A obra trata de uma investigação rigorosíssima sobre os direitos humanos na região das Lundas (Angola), através de relatos de testemunhas de centenas de violações, desde mortes a torturas. Após a divulgação da obra, a editora ficou como arguida e com termo de identidade e residência por um mês. “O que aconteceu foi que quando o livro do Rafael Marques foi publicado venderam-se quatro mil livros. A partir do momento em que puseram o processo, venderam-se mais cinco mil. Ou seja, a maior publicidade ao livro foi feita pelos generais angolanos devido a processarem-me.”.

Conhecida pelas expressivas e identificáveis linhas das suas coleções, a editora conta com inúmeros prémios nacionais e internacionais, entre os quais: Melhor Editora Portuguesa, 2008; Prémio Inovação, 2009; Prémio Melhor Design de Coleção, 2010; Prémio Especial Editora do Ano, 2012; entre outros. Também a diretora, Bárbara Bulhosa, foi distinguida com o prémio Mulheres Criadoras de Cultura, em 2015, atribuído pelo Governo.



#### 4. O DESIGN DE CAPAS DA EDITORA TINTA-DA-CHINA

A prática projetual da editora prima por respeitar a palavra do autor. “A última palavra é sempre do autor. É quem assina o livro, a editora deve ficar o mais invisível possível.” (Silva, 2016) A partilha e comunicação existente entre a editora e o autor, sempre com o objetivo do sucesso do livro, permite que a obra tenha, desde o início, várias leituras e que todas as alterações de conteúdo estejam em concordância.

No que concerne ao design, as capas são maioritariamente realizadas pela ilustradora Vera Tavares, ficando a cargo de Pedro Serpa a paginação do conteúdo. Com a leitura na íntegra ou de apenas a introdução, consoante o tipo de obra, e com a determinação do contexto, espaço e tempo, a ilustradora inicia o processo de interpretação e procura de algumas respostas. “Aqui é preciso fazer alguma pesquisa, de imagens, de combinação de cores, de tipografia que remetam para esse contexto.” (Tavares, 2016)

Valorizando a pesquisa de tipografia, Vera Tavares afirma que a escolha certa do lettering permite solucionar uma capa. Recorrendo ao desenho ou ao redesenho a partir de outro tipo, o lettering é quase sempre criado pela própria.

Os pressupostos na criação de uma coleção são um pouco diferentes daqueles que servem à criação de um livro individual. Existe a necessidade de criar uma matriz, mais ou menos rígida, onde posteriormente se possam encaixar as diferenças das várias obras. “(...) no caso das coleções da Tinta-da-China é muito importante para mim que se vejam as diferenças dentro dessa matriz, ou seja, não variar só títulos e cores, mas haver, apesar de tudo, em cada livro de uma coleção algo que lhe seja inteiramente próprio.” (Tavares, 2016)

O facto de a ilustradora ter integrado o projeto desde a sua origem, deu espaço possível em termos de criatividade. A colaboração da equipa, de modo a contribuir com a sua perspetiva e potencial criativo,

acrescentando pontos que possam não ser tomados numa perspetiva inicial, permite seguir abordagens diferentes, considerando o que é pertinente e adequado.

Com base na observação do espólio da editora, podemos afirmar que existe uma preferência pelas ilustrações, contudo o grafismo das obras difere muito da coleção ou temática.

Maioritariamente bidimensionais, as ilustrações apresentam elementos geométricos e estilizados. A coleção *Ficção da Língua Portuguesa e Literatura de Viagens* utilizam cores vibrantes e a de Poesia, apresenta capas mais sóbrias, com o fundo num tom neutro.

Também o uso da fotografia, é recorrente em coleções como a *Álbuns-História* e a revista *Granta*. Parcialmente, através de recortes, ou ocupando a totalidade da capa, a fotografia tem sido utilizada em diferentes temas como: História, Gastronomia, Fotografia, Arte, Biografias, etc..



FIGURA 3  
Capa *Os meus sentimentos*,  
Coleção Ficção de Língua Portuguesa, 2014.

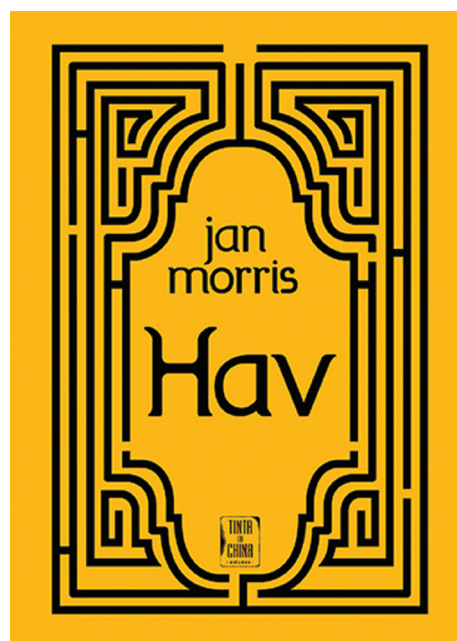


FIGURA 4  
Capa *Hav*,  
Coleção Literatura de Viagens, 2013.

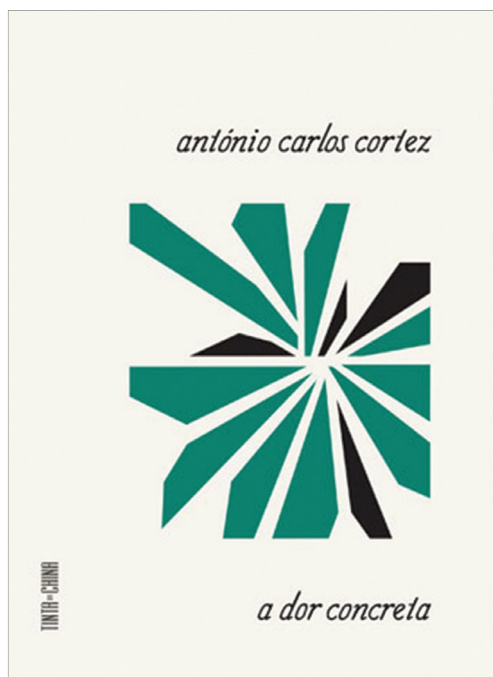


FIGURA 5  
Capa *A dor concreta*,  
Coleção Poesia, 2016.

FIGURA 6  
Capa da revista *Granta*, nº1,  
2013.

FIGURA 7  
Capa *Foi você que pediu uma  
história de publicidade?*,  
Coleção Álbuns-História, 2008.

## SÍNTESE CONCLUSIVA

Com o desejo de recordar com admiração coisas do passado e revivê-las no presente, tanto a arquitectura como o design procuraram a interpretação e revigoração de estilos históricos e permitiram a criação de novas formas de interpretação da arte. Muitas vezes ligada à ostentação ou simplesmente à originalidade, a combinação de estilos e influências é cada vez mais notória.

Neste capítulo caracterizámos a editora Tinta-da-China, que pela escolha de autores irreverentes, pela publicação de obras com uma pertinência política ou social, pela a valorização da comunicação entre o autor e a editora e, sobretudo, pela linguagem gráfica que caracteriza os seus livros, podemos concluir que se diferencia no meio editorial.

Com o desejo de expandir as suas obras e oferecer a outros países a literatura portuguesa, a editora expandiu o seu negócio ao Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- » Bulhosa, B., 2015. *Catálogo 10 Anos Tanta Tinta*. Lisboa: Tinta-da-China, Lisboa.
- » Cância, F., 2015. *Fui a primeira editora portuguesa com termo de identidade e residência*. < <http://www.dn.pt/artes/interior/fui-a-primeira-editora-portuguesa-com-termo-de-identidade-e-residencia-4864094.html>> . (Consult. 12/08/2016)
- » Push Pin Studios, s.d. *About Pushpin*. <<http://www.pushpininc.com/about/pushpin/>> . > (Consult. em 27/09/2016)
- » Infopédia, 2003-2016, *revivalismo in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico, Porto Editora*. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aao/revivalismo> (Consult. 23/09/2016)
- » Silva, J. C., 2016. *Considero que esta nova geração de escritores não é assim tão extraordinária*. <<http://www.dn.pt/portugal/entrevista/interior/considero-que-esta-nova-geracao-de-escritores-nao-e-assim-cao-extraordinaria-5330635.html>>. (Consult. em 4/09/2016)
- » Tavares, V., 2016. Entrevista realizada pelo investigador, Lisboa.
- » Waters, S., s.d. CLASSICAL / CLASSICAL REVIVAL / NEO-CLASSICAL. <<https://www.architecture.com/Explore/ArchitecturalStyles/Classical.aspx>>. (Consult. 12/09/2016)



## **CAPÍTULO 4**

# **ANÁLISE COMPARATIVA DE CAPAS DE LIVROS DAS DÉCADAS DE 1950/1960 E DE CAPAS DA EDITORA TINTA-DA-CHINA**

Nota Introdutória

### **1. Modelo de análise**

1.1. Proposta de grelha de análise

### **2. Justificação da escolha dos objetos gráficos das décadas de 1950/1960**

2.1. Análise de capas de livros das décadas de 1950/1960

### **3. Justificação da escolha dos objetos gráficos da editora Tinta-da-China**

3.1. Análise de capas de livros da editora Tinta-da-China

Comparações e Conclusões

Referências Bibliográficas

## Capítulo 4

### Análise comparativa de capas de livros das décadas de 1950/1960 e de capas da editora Tinta-da-China

#### Nota Introdutória

Após a contextualização e evolução da Editora Tinta-da-China e o estudo do revivalismo no design gráfico, passamos à análise de obras de alguns designers portugueses nas décadas de 1950 e 1960 e à análise de obras da editora Tinta-da-China.

Para construir o modelo de análise, método útil na sistematização da informação, baseámo-nos na grelha de análise de Elisabete Rolo (inspirada na grelha de Laurent Gervereau), aplicando-lhe alterações específicas, de modo a adaptá-la ao nosso estudo. O modelo criado baseia-se em dois campos principais, a descrição e a interpretação. Na procura da uniformização da análise, a grelha foi aplicada às dezasseis obras em estudo.

#### 1. MODELO DE ANÁLISE

A grelha criada para uma análise adequada das obras escolhidas, é inspirada na grelha de Elisabete Rolo, descrita na tese de doutoramento *Olhar, Jogo, Espírito de Serviço: Sebastião Rodrigues e o design gráfico em Portugal*, onde a autora considera três campos fundamentais: descrição, contexto e interpretação.

A descrição contempla a **técnica, a temática e o design**. A **descrição técnica** destina-se a fornecer informação sobre os aspetos ligados à catalogação do objeto, como a "data, o formato, a tiragem, o suporte (tipo de papel), a técnica de impressão, a localização, o emissor, e a estrutura editorial". A **descrição temática** aborda três pontos, o "Inventário dos elementos representados", a "Temática geral (Qual o sentido primeiro?)" e a "Relação do tema/imagem". A **descrição de design** pretende analisar as questões da "grelha e estrutura geométrica, as cores, a tipografia, o uso ou não de ilustrações e fotografias, e no caso de existirem, os desenhos de estudo ou de projeto".



No estudo do **contexto**, a análise é direcionada ao contexto do objeto, tanto a montante como a jusante. A **montante** está direcionada ao que está antes da execução do trabalho, e procura-se perceber quais os “Objetivos do objeto de design, as particularidades de quem encomendou e quais os participantes na realização do objeto gráfico”. O contexto a **jusante** diz respeito ao público e procura responder às questões “Como foi difundida?” e “Como foi recebida pelo público”.

No que respeita à **interpretação**, o autor foca-se nos significados possíveis da mensagem gráfica. Embora algo subjetiva, a interpretação pretende analisar e descrever os “Elementos simbólicos e os seus significados, as influências de outras obras e a legibilidade e expressão”.

#### Identificação do trabalho:

##### DESCRIÇÃO

<b>Técnica</b> Elementos de catalogação	Data
	Formato
	Tiragem
	Suporte (tipo de papel)
	Técnica de impressão
	Localização
	Emissor
	Estrutura editorial
<b>Temática</b>	Inventário dos elementos representados
	Temática Geral (Qual o sentido primeiro?)
	Relação tema/imagem?
<b>Design</b>	Grelha/Estrutura geométrica
	Cores
	Tipografia
	Ilustração e fotografias
	Desenhos de estudo/projecto

##### CONTEXTO

<b>A montante</b> Cliente e designer	Objectivos do objecto de design
	Particularidades de quem encomendou
	Participantes na realização
<b>A jusante</b> Designer e público	Como foi difundida?
	Como foi recebida pelo público?

##### INTERPRETAÇÃO

<b>Significações</b>	Elementos simbólicos e seus significados
	Influências de outras obras
	Legibilidade e expressão

#### Quadro

Grelha de análise de Elisabete Rolo (Rolo, 2015, p.267)

### 1.1. PROPOSTA DE GRELHA DE ANÁLISE

A grelha de análise criada a partir da descrita anteriormente, manteve dois dos mesmos campos de análise principais, a **descrição** e a **interpretação**, alterando alguns tópicos, tornando-os mais claros e adaptados ao objeto de estudo. Uma vez que a grelha já estava, de alguma forma, direcionada para a área de design editorial, a maioria dos aspetos em análise mantiveram-se.

Após a identificação do objeto, a primeira etapa contempla a técnica, a temática e o design. Na descrição técnica, onde reunimos todos os elementos de catalogação, é efectuado o inventário do objecto: Data, formato, suporte (tipo de papel), técnica de impressão, localização, emissor e estrutura editorial. Na descrição temática, a análise foca dois pontos essenciais: a temática geral ou a resposta à questão “Qual o sentido primeiro?” e o inventário dos elementos representados.

No que concerne a descrição do design, importa referir e analisar a grelha ou estrutura geométrica, que se irá dividir em quatro quadrantes, as cores, a tipografia, a presença ou não de ilustrações ou fotografias e caso haja, a análise de desenhos de estudo ou de projecto. O campo de design é considerado o mais importante da grelha pois através dele podemos analisar os componentes diretamente relacionados com o tema em estudo; desta forma é necessário definirmos com a maior exatidão cada tópico.

Em relação à grelha, procuramos identificar a existência de linhas estruturantes, a fim de determinar as regras de composição e a estrutura geométrica. No tópico cores, pretende-se identificar a cor ou cores utilizadas, por vezes tonalidades formadas, na impressão do objeto. Na tipografia, pretendemos analisar os tipos de letra utilizados, considerando a composição do corpo de texto e as transformações possíveis para a construção de títulos graficamente mais apelativos.

Na análise de ilustrações ou fotografias, pretende-se identificar qual o recurso utilizado, se possível, o autor da imagem e uma descrição sucinta da capa. Relativamente aos desenhos de estudo, sempre que complementem a informação do objeto e no caso de existirem, farão parte da análise.

A interpretação, segunda etapa da análise, aliada à subjetividade, pretende perceber qual a relação existente entre o tema e os elementos constituintes da imagem. A análise segue com um levantamento dos elementos simbólicos, caso existam, e a percepção dos seus significados.

#### Identificação do trabalho:

##### DESCRIÇÃO

<b>Técnica</b>	Data
	Formato
	Suporte (tipo de papel)
	Técnica de impressão
	Localização
	Emissor
<b>Temática</b>	Estrutura editorial
	Temática Geral
<b>Design</b>	Inventário dos elementos representados
	Grelha/Estrutura geométrica
	Cores
	Tipografia
	Tipo(s) de Imagem
	Desenhos de estudo/projecto

##### INTERPRETAÇÃO

<b>Significações</b>	Relação tema/imagem?
	Elementos simbólicos e seus significados

#### Quadro

Proposta de grelha de análise

## **2. JUSTIFICAÇÃO DA ESCOLHA DOS OBJECTOS GRÁFICOS DAS DÉCADAS 1950/1060**

Pelo reconhecimento da existência de diversos artistas e designers com uma vasta obra de design gráfico, particularmente na realização de capas de livros, a escolha dos designers representativos do período em estudo, deveu-se a alguns pontos que os evidenciaram. A qualidade da linguagem gráfica, que ainda hoje é reconhecida e a quantidade de capas produzidas, levaram-nos, assim, a escolher os designers António Garcia, João da Câmara Leme, Paulo-Guilherme, Sebastião Rodrigues e Victor Palla.

Para a realização da análise foram escolhidas dez obras na totalidade: duas capas de livro de cada designer. Através de uma análise sucinta, e de acordo com os parâmetros avaliados, procuramos interpretar as características de cada designer, a fim de encontrar semelhanças e diferenças relativamente à obra da editora Tinta-da-China.

## 2.1. ANÁLISE DE CAPAS DE LIVROS DAS DÉCADAS DE 1950/1960

**António Garcia**

### **“O Adeus às Armas”**

1954 | Editora Ulisseia

Coleção “Clássicos do Romance Contemporâneo”

Autor Literário: Ernest Hemingway

“Romance de amor e sofrimento, de lealdade e deserção. *O Adeus às Armas*, escrito quando o autor tinha apenas trinta anos, ficará para sempre como uma das obras-primas de Ernest Hemingway.” (Hemingway, 2015)

A obra retrata um romance resultante da experiência da Primeira Guerra Mundial. Frederic Henry, condutor de ambulâncias em plena guerra, que presta serviço na frente italiana, apaixona-se tragicamente por uma enfermeira inglesa. Devido aos diálogos que acompanham reflexões sobre o sentido da guerra, a obra de Hemingway contribui para uma história inesquecível. O epílogo de ‘Adeus às Armas’ é uma lição de amor, heroísmo e desprendimento, pois deixa a pergunta no ar: ‘Será que vale tudo para viver um grande amor?’ (Hemingway, 2015)

A capa apresenta o nome do autor na parte superior e o título que, preenchendo perto de metade da capa, contém algumas letras com preenchimento e outras apenas com contorno. Contém uma ilustração, a preto, que representa uma vedação de arame farpado. Esta ilustração, simples, é constituída por duas linhas retas irregulares e, em cada uma dessas linhas, estão presentes dois elementos pontiagudos sob um fundo vermelho.

Esta capa apresenta, ainda, a imagem da Editora Ulisseia na parte inferior e tem a particularidade (tal como toda a coleção) de ter a assinatura do designer, escrita em letra manuscrita e em tamanho reduzido (no canto superior esquerdo).

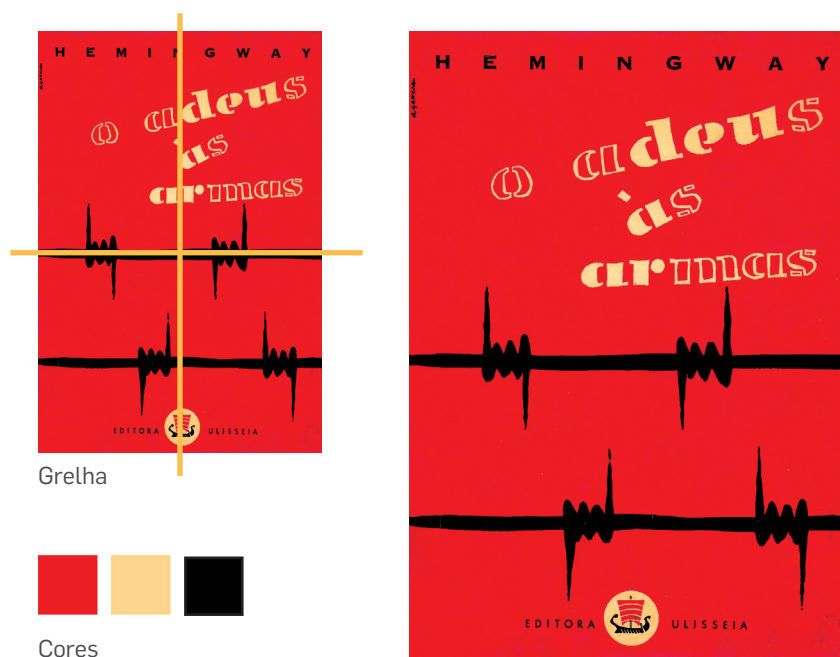
Essencialmente sóbria, os elementos constituintes da capa são facilmente ligados à sua temática. No que toca ao design, podemos observar que existe uma estrutura bastante simples e possivelmente a identificação de uma grelha subjacente. Esta divide-se em quatro linhas onde é visível a separação dos vários elementos. Apesar de todos os elementos serem bastante diferenciadores na sua linguagem, existe uma composição bastante harmoniosa.

A capa impressa com duas cores diretas: vermelho e preto e em cartolina de 300 gr com um acabamento em verniz, evidencia um enorme contraste.

Em termos tipográficos, para a identificação do autor é utilizado um tipo sem serifa, composto em caixa alta e a bold. O lettering utilizado no título da obra, remete para uma tipografia com patilhas em caixa-baixa e também para a linguagem das letras stencil. Julgamos que se trata de um tipo desenhado pelo designer António Garcia que, assim, confere um cunho pessoal ao grafismo da capa.

A cor vermelha utilizada como fundo poderá assumir uma simbologia ligada ao sangue, uma cor predominante num ambiente de guerra. A ilustração a preto, que é representativa de um arame farpado, poderá significar força ou conter uma conotação de sofrimento, captura e confinamento, dada a utilização deste tipo de vedação em prisões e campos de guerra, para prevenir evasões ou invasões.

**FIGURA 1**  
Capa *O adeus às armas*  
1954, Ulisseia



**António Garcia**

### **“O Jogo”**

1960 | Editora Ulisseia

Coleção “Clássicos do Romance Contemporâneo”

Autor Literário: Carlo Coccioli

“A páginas tantas, uma das personagens deste romance extraordinário confessa: «Percebi que muitas coisas se desmoronaram e que fiquei cheio de incertezas no meio dessas ruínas.» E o desabafo sintetiza, de certo modo, a grande inquietação do homem moderno: não sabe no que acreditar; deixou de crer e ainda não crê. À boa maneira dos grandes trágicos, Carlo Coccioli situa os seus heróis na fronteira muda do desconhecido: nada depende deles e tudo talvez não passe de um monstruoso engano. De um monstruoso jogo. Jogo desesperado de amor, jogo desesperado de morte. (...)” (Coccioli, 1960)

A narrativa aborda a vida de um grupo de jovens que aceitaram e assimilaram como bons os conceitos que herdaram dos seus antepassados. O autor situa as personagens no limiar do desconhecido, acreditando num destino cruel ao qual não se pode fugir. Achando que nada depende deles e que a vida é um jogo, um grande jogo, estes deixam-se levar pelas várias situações que vivem.

Com o foco total na ilustração, ocupando grande parte da capa, esta apresenta uma figura humana quase de perfil, com o rosto cabisbaixo e com um elemento gráfico com três partes pontiagudas sobre a cabeça. Ao lado da figura, é visível um coração, de tom vermelho alaranjado e com o logótipo da editora no seu interior. Repetindo a ilustração num efeito de espelho, o título aparece entre as imagens colocado numa barra horizontal de cor clara. Apresenta também, na parte superior, o nome do autor (espelhado na parte inferior). No canto inferior esquerdo, colocado na vertical, é possível vermos a assinatura do designer.

Na procura do essencial da forma e da cor, da sobriedade e da utilização de símbolos e da imagem, a capa cria o suporte para a composição de elementos de carácter simbólico e místico. A capa, impressa a 4 cores (laranja, azul, verde e castanho) transmite simplicidade devido aos seus tons pastel e à sua composição elegante. Com um contraste notório, a ilustração apresenta traços grossos nos contornos (mais rígidos) e traços finos no interior dos grafismos (mais orgânicos).

A tipografia do título feita, provavelmente, através de decalque (Matos, 2006, p.123), define-se como um tipo com serifa, a bold e estendido. Já o nome do autor é composto num tipo sem serifa e em caixa alta, com um aspeto bastante neutro e intemporal.

Totalmente ligada com o título, a ilustração remete-nos para uma carta específica de um baralho de cartas. Devido ao seu elemento gráfico pontiagudo, aos seus cabelos longos e encaracolados e às suas vestes, é possível e de forma imediata, afirmarmos que a figura representa um rei, mais precisamente, que se trata de um rei de copas devido ao coração que o faz acompanhar. Através da escolha desta carta específica, que simboliza solidez, firmeza e autocontrolo emocional, uma capacidade de resolução de problemas, bem como de sabedoria, podemos compreender, numa outra perspetiva, que se trata de uma oposição da temática. Ao contrário da simbologia de um rei de copas, as personagens da história deixam-se entregues ao jogo da vida, deixando de saber no que acreditar e vivendo no limiar do desconhecido.

FIGURA 2  
Capa *O Jogo*  
1960, Ulisseia





**João da Câmara Leme**

**“O Barão Trepador”**

1965 | Portugália Editora | Coleção: “O Livro de Bolso”

Autor Literário: Italo Calvino

O conto retrata a história de Cosimo, filho do Barão de Rondó, que num gesto de revolta, toma a decisão de viver no cimo das árvores. Contrariamente ao que os pais pensaram, a promessa de não voltar a pisar o chão foi mais efémera que o fulgor da juventude. As distâncias passaram a ser vistas por ele consoante os ramos, e o seu dia-a-dia, enquadrado naquela realidade da floresta, é aproveitado para ajudar os que o rodeiam, transmitindo recados, fornecendo abrigos e vigiando as matas dos fogos e de todos os perigos.

Sobre um fundo verde, a capa apresenta vários elementos, existindo destaque na figura central. Com linhas bastante retas e algumas formas geométricas, é possível através dos cortes e das cores compreendemos a indumentária da figura. Com um rosto cerrado, a personagem apresenta, no topo da cabeça, uma forma simétrica em tons de rosa e dois elementos que crescem em forma “caracol” através do rosto. Nas laterais estão representadas sequencialmente na vertical e a pares, elementos ovais a preto (que remetem para a ideia de folhas), existindo também algumas formas em meia-lua e símbolos gráficos semelhantes a uma vírgula dispersos ao longo da parte superior. O título da obra aparece na parte inferior centrado e colocado num retângulo desenhado de forma irregular e no topo de duas formas triangulares em amarelo. O nome do autor encontra-se no meio da imagem, orientado a 90°, e a marca gráfica da coleção no canto inferior esquerdo.

A imagem representada na capa parece ter uma relação direta com o tema da obra. Existem na ilustração elementos posicionados com uma essência sintética e geométrica e é bem visível a ausência de perspetiva, aspectos que são bem característicos da obra de João da Câmara Leme.

A disposição de todos os elementos é bem definida. Colocada ao centro, a imagem aparece com grande destaque. De forma bem conseguida e equilibrada o título da obra, embora ligeiramente distanciado da imagem, consegue na perfeição ligar-se a alguns elementos da mesma.

A capa é impressa a quatro cores: verde, rosa, amarelo e preto. Os dois estilos tipográficos apresentados são tipos com patilhas transicionais, o título em caixa alta e o nome do autor em caixa baixa. Tratam-se de tipos de letra bastante sóbrios e clássicos.

Como referido anteriormente, a capa é bem representativa do seu conteúdo. As formas ovais, que vemos nas laterais colocadas sequencialmente, remetem-nos para as folhas das árvores, sendo os elementos em forma circular a amarelo possivelmente os ramos. A figura, elemento de maior simbologia da capa, devido às suas vestes – a verde, branco e rosa –, bem como o elemento gráfico representado na cabeça da mesma, remetem-nos, de acordo com o título da obra, para a figura de um barão, possivelmente o protagonista da história. A perna que aparece alçada a um ângulo de 90º, bem como as mãos agarradas às “folhas” e o rosto cerrado da figura, levam-nos a imaginar o momento em que este decide viver no cimo da árvore, contrariando os ideais dos seus pais.

FIGURA 3  
Capa *O Barão Trepador*  
1965, Portugália Editora



Cores



Grelha

João da Câmara Leme

### Duas ilustrações do Livro “Figuras Figuronas”

1969 | Editora Portugália | Coleção: “Os Pequenos Pioneiros”

Constituída por vários poemas, a obra “Figuras Figuronas” tem como intuito atrair e incentivar o gosto pela geometria, através dos seus poemas e ilustrações. O livro remete-nos para a poesia que é possível encontrar nas mais simples formas geométricas, formas que sempre nos acompanham e nas quais tão poucas vezes reparamos. “Num regresso à linha que seria tendência marcante da ilustração editorial da década seguinte” e com “um contraste cromático mais vincado com a redução a duas cores e uma prodigiosa geometrização das figuras” (Silva, 2011), todas as formas das ilustrações eram criadas a partir do título do poema, existindo assim uma proximidade entre a temática e a imagem.

“Senhora bola  
perdão perdão,  
Vossa Excelência  
com vénia funda  
Excelentíssima  
circunferência

(tu minha bola  
maior que o mundo!)

em vosso olhar  
puro e redondo  
meus dias rolam  
para o futuro.

Um leve toque  
e tudo é meu.

Porque rolamos  
atrás da esperança,  
tu que és o céu  
e eu só a criança?”

(Menéres, 2013)

As ilustrações escolhidas da obra “Figuras Figuronas” apresentam essencialmente elementos bastante geométricos e uma paleta de cores bastante reduzida.

*Losango* (Figura 4), apresenta a figura de um menino, com um elemento gráfico na cabeça em forma de barco – representado com uma textura formada por textos – e nas duas mãos dois objetos. Com formas bastante parecidas, na mão esquerda é visível que este segura, através de um elemento recto na vertical, um objeto em forma de losango (representando possivelmente um pião ou um iô-iô). Similar, na mão direita este segura o mesmo objeto num tamanho maior e ligado a ele uma linha horizontal que contém quatro outros losangos em proporções diferentes. O corpo da figura encontra-se revestido por losangos de várias cores, alguns com linhas retas e outros apenas preenchidos por cor.

*Circunferência* (Figura 5) apresenta dois elementos principais.

Na parte inferior, uma circunferência enorme preenchida por várias rectas, algumas delas paralelas e por sete círculos dispersos na circunferência. Com um retângulo na base, a circunferência faz-se acompanhar por cinco outras circunferências, maioritariamente acompanhadas por um elemento recto na vertical e por um ou dois elementos ovais em cada um dos lados. Na parte superior da ilustração, podemos visualizar o outro elemento principal, uma circunferência maior, também ela com uma textura formada por várias retas e oito outras circunferências do mesmo tamanho, suspensas à principal.

A impressão é feita a três cores directas. No *Losango* vemos o azul, verde e preto; e na *Circunferência* o laranja, verde e preto.

A imagem no poema *Losango* representa um menino, com um rosto sorridente e a brincar com o objeto na forma de losango. Derivado da sua forma, o objeto aponta para um papagaio de papel composto por uma leve armação poligonal. As cores que rapidamente poderão relacionar-se com uma simbologia ligada à natureza, tanto o azul como o verde remetem-nos para um ambiente no exterior, ambiente propício para a brincadeira.

A imagem apresentada no poema *Circunferência* assume, também, uma simbologia ligada à natureza. De uma forma diferente e referente a elementos como a árvore e possivelmente o sol, a ilustração mostra-nos, através de várias circunferências os frutos caídos da árvore e no sol os raios, tão representados nas ilustrações infantis.

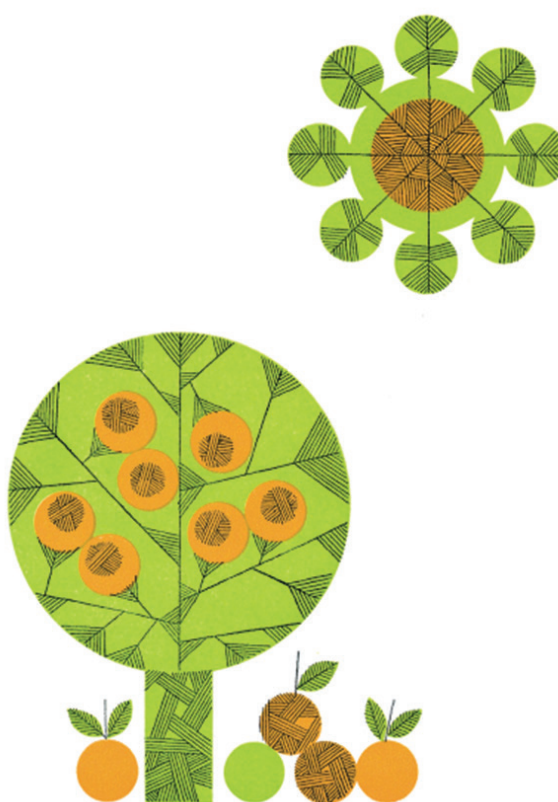
FIGURA 4  
Ilustração *Losango*  
1964, Portugália Editora

Cores



FIGURA 5  
Ilustração *Circunferência*  
1964, Portugália Editora

Cores



Paulo-Guilherme

### “A Mulher Infiel”

1959 | Estúdios Cor

Autor Literário: Jules Roy

A obra consiste na história de uma mulher descrita como bela e sensual que se torna o fulcro da ação. Após o anúncio por telegrama da queda do avião do seu marido, o tenente-aviador Ferrer, e da morte deste, os capitães Rosseau e Dumard, um deles seu amante e outro com o desejo de o ser, procuraram a mulher infiel para a informar. A narrativa gira em torno da procura e o caminho até ela, é o caminho dos homens que esta conheceu. Através dos sentimentos violentos de amor, de ódio e de posse que ela marcou nos vários homens, a obra elevou à sua maior força a paixão, o conhecimento dos homens e a intuição da aventura.

A capa analisada é constituída por três figuras, aparentemente uma figura feminina e duas masculinas. Representada com uma metade das costas de branco e outra de preto, a figura masculina encontra-se voltada, abraçada e com a mão nas costas da figura feminina, que também se veste de branco com listas vermelhas desenhadas. A outra figura masculina encontra-se de lado e ao longe relativamente às outras duas. Sob um fundo azul, vemos o nome do autor na parte superior. Na parte inferior no canto esquerdo o título e no canto direito a identificação da editora.

A imagem central da capa consiste na ilustração das três figuras, e esta é bastante representativa da temática da obra. A mulher representada poderá tratar-se de Hélène Ferrer – A Mulher Infiel – e os homens poderão tratar-se dos seus amantes, ou possivelmente, um deles, do seu marido.

Impressa com quatro cores diretas: azul (esverdeado) no fundo, amarelo claro no título e na ilustração, vermelho nas listas e preto na imagem e no nome do autor.

O tipo de letra utilizado no título é um tipo sem patilhas, bold e itálico. Devido à sua composição num corpo maior e à cor utilizada, o título acaba por se evidenciar na totalidade da obra. O nome do autor é num tipo com patilhas, que exprime elegância, devido ao seu traço bastante delicado e à composição em caixa alta com um grande espaçamento entre as letras.

Os elementos centrais da capa, as figuras masculina e feminina, remetem para um carácter de intimidade e um clima de conforto. Muito ligada à temática, a imagem leva-nos a ponderar se alguma das figuras masculinas poderá ser o marido da mulher infiel ou se ambos serão amantes. A intimidade representada remete para a ligação emocional da mulher com essa figura.

Num outro ponto de vista, podemos interpretar a imagem como se o conforto transmitido pelo abraço se devesse ao anúncio da morte do tenente-aviador Ferrer. A imagem “longínqua” que vemos de um outro homem seja uma representação do marido que falecera, derivado do fato de estar na sua totalidade de preto, ao contrário das outras figuras, que aparecem ou de branco ou parcialmente de branco.



Grelha



FIGURA 6  
Capa *A Mulher Infiel*  
1959, Estúdios Cor

Cores

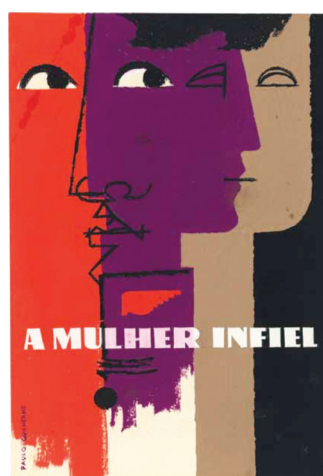


FIGURA 7  
Maqueta para a capa do livro  
*A Mulher Infiel*, guache sobre papel,  
12,4 cm × 18,2 cm



Paulo-Guilherme

### “Espaço e Tempo”

1961 | Edição de Autor

Autor Literário: Josué da Silva

“Tempo para quê? Um segundo, um milésimo de segundo, que importância tem? Uma hora, um dia, uma década, um século? Então porquê correr? Detesto os relógios exatamente porque são a denúncia irritável de que o tempo me não abandona. Abandonar como, se eu persigo o tempo, se o homem não deixa de perseguir o tempo? Segundos, minutos, dias, séculos! Horrível! E tudo isto num anseio de liberdade sempre limitada pela curva acrónica do espaço humano, pêndulos crónicos, absolutos, déspotas, friamente invariáveis: pêndulos, libertamo-nos? Como? Com a morte? E a seguir? Não continuará o tempo e o espaço a contar numa eternidade tão absoluta como os dois problemas?” (Silva, 1961)

Sobre um fundo rosa, a capa apresenta dois elementos principais geométricos, o título em tamanho grande dividido pela ilustração, o nome do autor no canto superior direito e o nome do designer (manuscrito) representado num dos elementos da ilustração. Ambos os elementos parecem pinceladas largas e irregulares. Dois deles em forma triangular, um cor-de-rosa invertido e um preto; os outros dois em forma de barras verticais pretas.

Ao nível do design, os elementos estão dispostos de forma precisa. Embora o título apareça dividido pela ilustração, os motivos gráficos aparecem centrados e a preencher a totalidade do espaço, criando uma estrutura bastante clássica e harmoniosa.

A capa é impressa com três cores diretas: preto e duas tonalidades de rosa.

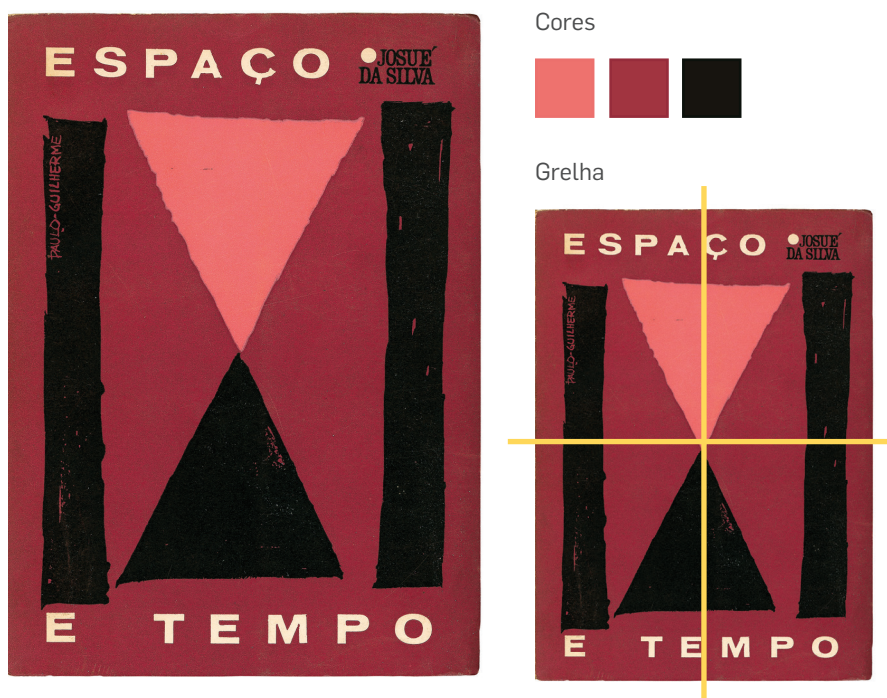
A tipografia utilizada difere bastante nos três elementos textuais. O título é composto numa fonte sem patilhas e a bold; o nome do autor é escrito numa fonte com patilhas, em caixa alta, condensado; e o nome do designer também presente, apresenta um tipo de carácter mais trabalhado, muito próximo de uma assinatura escrita em letra manuscrita.



Como um reflexo acerca do tempo, o motivo gráfico representado pelas formas triangulares é rapidamente identificado como uma ampulheta. Os elementos centrais da capa, apesar de abstratos, parecem-nos ter uma simbologia inerente. Ao título, a ilustração é facilmente compreendida e, dividindo-a em duas partes, podemos pronunciar que as formas triangulares se referem ao “tempo” e as barras laterais se associam com a delimitação do “espaço”. Devido à existência de ampulhetas que contêm as barras laterais, numa outra perspectiva, a ilustração poderá ser vista como um todo e interpretar o “espaço” como a separação visível do título.

O triângulo representado num tom rosa, pode ser entendido como o lado que contém o conteúdo de uma ampulheta, e pelo facto de este estar na parte superior, é como se a contagem do tempo iniciasse com o começo da leitura da obra. Contudo, devido à narrativa da obra, as questões colocadas pelo autor relativas ao tempo após a morte e à simbologia da ampulheta, muito utilizada na arte para simbolizar a transitoriedade da vida, esta poderá ser representativa dessas mesmas questões.

**FIGURA 8**  
Capa *Espaço e Tempo*  
1961, Edição de Autor



## Sebastião Rodrigues

### “Olivia”

1957 | Ulisseia

Autor Literário: Olivia

“Heroísmo apaixonado, espontaneidade que nunca foge ao equilíbrio, estilo perfeito (...) a extraordinária frescura de tom, a violência dos sentimentos que a heroína experimenta ao contacto dos outros seres são bem de uma rapariga; mas a densidade e o equilíbrio do pensamento levam-nos a crer que a autora é uma mulher de idade madura.” (Lehman, 1957, p.10)

A obra retrata o romance vivido na adolescência pela personagem principal Olivia. Escrito anonimamente e relatado já na idade adulta, o autor adota o nome de Olivia.

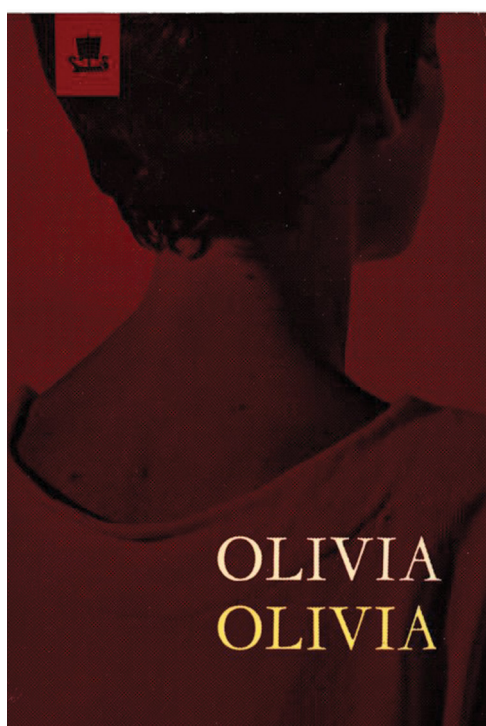
Sobre um fundo vermelho, a capa apresenta o símbolo da editora no canto superior esquerdo e, na parte inferior, a palavra “Olivia” repetida. Preenchendo a totalidade da capa, está representada a imagem de uma figura feminina com cabelo curto e de costas.

Ao relacionarmos a imagem com a temática, podemos considerar que a fotografia da mulher, da autoria de António Sena da Silva, poderá estar diretamente relacionada com a personagem da história. Com uma composição bastante equilibrada, e com a particularidade de ter a mesma palavra repetida, a capa possui poucos elementos que lhe conferem uma estrutura bastante simples e elegante.

Esta é impressa com três cores diretas: vermelho escuro, preto e amarelo. O tipo de letra é um tipo com patilhas transicional e em caixa alta.

Por se tratar do relato de um acontecimento vivido na adolescência, a representação da mulher de costas, pode significar uma retrospectiva do seu passado. A cor utilizada como fundo, um vermelho intenso, simbolicamente ligada ao amor e à paixão, remete-nos para o romance relatado.

FIGURA 9  
Capa *Olivia*  
1957, Ulisseia



Grelha



Cores



## Sebastião Rodrigues

### “História Breve da Polícia ”

1965, Editora Verbo

Coleção: “História Breve”

Autor Literário: Marcel Le Clère

Com uma composição equilibrada, a capa apresenta na parte superior, na vertical, o nome da coleção e complemento para o título, que aparece evidenciado na horizontal juntamente com o nome do autor em itálico. A parte inferior é marcada por três quadrados. Cada um dividido em dois triângulos, estes apresentam-se com uma textura criada através de pontos e outro apenas colorido. Apresenta, também, uma imagem com dois elementos principais: uma forma circular junta com uma barra vertical e um recorte irregular preenchido com uma textura.

Como em toda a coleção “História Breve”, o conteúdo existente em cada obra é específico do seu título. Desde “Polícia”, “Aviação Portuguesa”, “Comércio”, “Desporto”, entre outras, as obras abordam aprofundadamente as várias temáticas.

Os motivos pictóricos representados são de natureza concreta, a sua associação com o título e a temática é bastante direta. Ao nível do design, a estrutura geométrica de toda a coleção é bastante marcada. Os elementos encontram-se dispostos de igual forma, ajudando a criar uma harmonia na composição da coleção. As diferenciações visíveis são na tonalidade dos elementos gráficos na parte inferior e na ilustração de cada obra.

A capa da obra “História Breve da Polícia” é impressa a duas cores: vermelho e preto. Trata-se de uma capa com algum contraste, embora com o uso de uma paleta cromática reduzida. O tom laranja cria algum destaque sobre o tom de fundo.

O tipo de letra utilizado é um tipo com patilhas transicional, a bold no título e itálico no nome do autor. Bastante clássica, a tipografia cria na composição da capa um carácter neutro e intemporal.

Os elementos centrais são símbolos representativos da profissão de polícia. A lupa relaciona-se com a ampliação ótica visual ou de imagens para poder ver-se detalhadamente. A impressão digital - desenho formado pelas papilas (elevações da pele) -, apresenta pontos característicos e formações que permitem a um perito identificar uma pessoa. Como é visível na observação de outras capas, a cor apresentada nos quadrados é variável consoante a categoria onde está inserida a obra.

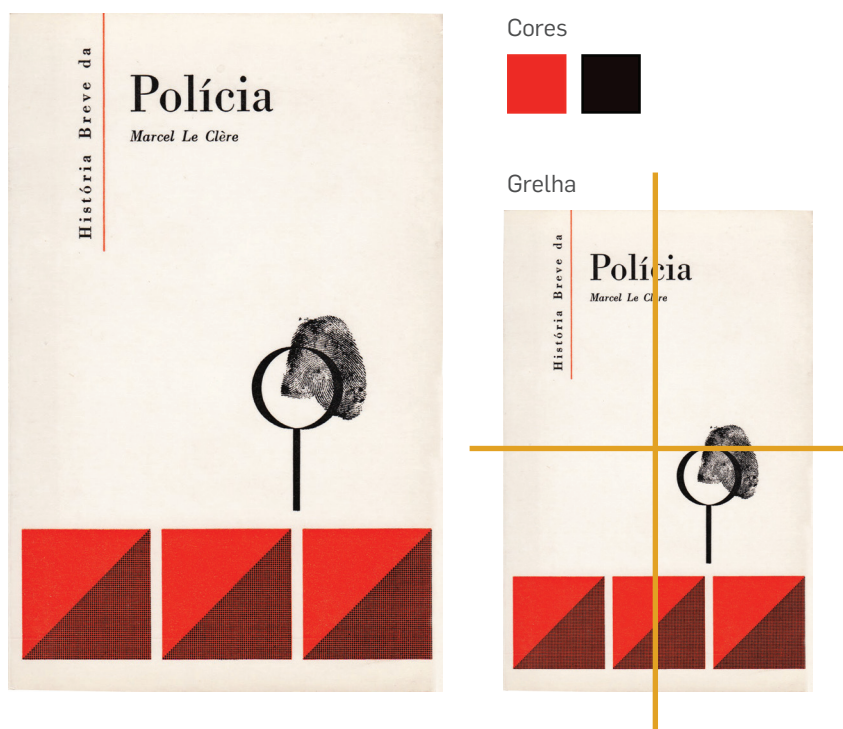


FIGURA 10  
Capa *História Breve da Polícia*  
1965, Editora Verbo



FIGURA 11  
Capas da *Colecção História Breve*  
1965, Editora Verbo

**Victor Palla**

### **“O Pão da Mentira”**

1957 | Editorial Gleba | Coleção “Os Livros das Três Abelhas” Nº5

Autor Literário: Horace McCoy

“O Pão da Mentira” consiste na luta do jornalista Mike Dolan, um homem idealista com o desejo de imprimir a verdade. Considerando que os donos dos jornais muitas vezes fecham os olhos à corrupção com o intuito de receberem receitas publicitárias, e sendo a postura de Mike contrária a esta, este, frustrado, toma uma atitude. Encerrando o seu trabalho na *The Times-Gazette*, funda a *Cosmopolite*, e correndo o risco de morte súbita com cada edição, ele expõe a hipocrisia dos criminosos da cidade.

Com um conjunto vasto de elementos que, num primeiro impacto, poderão ser de difícil compreensão, a capa apresenta no canto superior esquerdo o logótipo da coleção, representado por três abelhas, e o título da mesma. O título da obra, que integra a composição gráfica e destaca a palavra “mentira” desconstruída e a vermelho. Todos os elementos são de grande destaque. De forma viva e sonante, evidencia-se a frase “Um jornalista contra a corrupção numa cidade”, que se faz acompanhar de uma seta a vermelho na parte inferior. De forma mais discreta é também visível na parte inferior o nome do designer “v.palla” representado verticalmente.

Os elementos gráficos compõem quase a totalidade da obra, não existindo uma ordem clássica, mas sim uma integração compositiva de raiz cubista. Impressa a três cores: verde, vermelho e preto, a capa confere um contraste bastante expressivo e característico do designer.

A tipografia utilizada difere bastante em todos os elementos textuais. O título está representado por um tipo de letra sem patilhas e condensado, o nome do autor aparece numa tipografia com patilhas e em caixa alta e a frase num tipo com patilhas transicional.

Através da análise dos estudos para a capa, a interpretação dos elementos é mais imediata. Os primeiros desenhos mostram-nos a máquina de escrever do jornalista, bem como as folhas de papel que se vão dobrando à medida que ele divulga a sua verdade. A representação de uma garrafa e de um copo junto da máquina de escrever mostram-nos o seu espaço de trabalho, e abre-nos janelas para a cidade através de um toldo (DRUGST), de um letreiro (Hotel), cartazes publicitários e da representação da lua. Afastando-se da representação fidedigna dos elementos, o designer procurou através de pictogramas e estilizações gráficas



transformar os objetos. Na arte final, a máquina transforma-se num objecto desconstruído, a lua passa a ser um triângulo, o toldo ganha uma nova forma gráfica e a letra T de DRUGST deixa de existir.

Uma vez que a obra retrata a vida de um jornalista em busca da verdade, todos os elementos, quer gráficos ou textuais, estão muito ligados com a temática. A frase “um jornalista contra a corrupção duma cidade”, que era, inicialmente, “ou a história de um homem honesto”, é muito afirmativa quanto ao conteúdo da obra. A palavra “pão” do título poderá ser compreendida como as receitas publicitárias que os directores dos jornais recebem, através da “mentira” que eles produzem nas suas edições.

12



Grelha



FIGURA 12  
Capa *O Pão da Mentira*  
1952 | Editorial Gleba

FIGURA 13  
Estudo para capa do livro *O Pão da Mentira*, coleção «Os Livros das Três Abelhas», Editorial Gleba, 1952  
Caneta estilográfica sobre papel vegetal, 12,7 cm × 15,5 cm

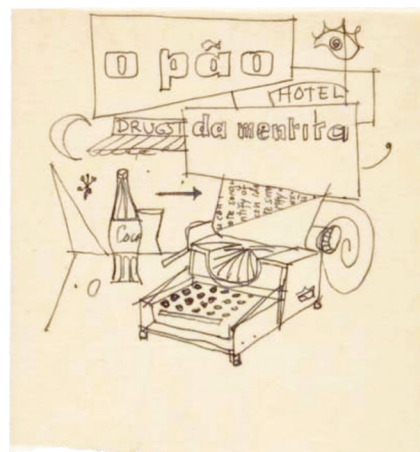
FIGURA 14  
Arte final para capa do livro *O Pão da Mentira*, coleção «Os Livros das Três Abelhas», Editorial Gleba, 1952  
Tinta-da-china e colagem sobre papel, 12,4 cm × 18,2 cm

Cores



Estudo e Arte Final

13



14



**Victor Palla**

**“A lua e as fogueiras”**

1958 | Editora Arcádia | Coleção “Autores Estrangeiros” Nº1

Autor Literário: Cesare Pavese

A narrativa gira em torno de um homem que regressa à terra onde nasceu, revivendo o passado no presente. Tendo ido para a América em busca de uma vida abastada, este regressa em busca da sua identidade.

“Tantas vezes me havia imaginado encostado ao parapeito da ponte, a interrogar-me como fora possível passar tantos anos naquele buraco, naqueles caminhos, pastoreando a cabra e procurando maçãs caídas no fundo da ribeira, convencido de que o mundo terminava na curva onde a estrada descia até ao Belbo. (...) Deste modo, durante muito tempo julguei que esta terra onde nasci fosse tudo o que havia no mundo. Agora que vi realmente o mundo e sei que é formado por tantas pequenas aldeias, não sei se em rapaz me enganava muito.” (Pavese, 1958, pp. 7-8)

A capa apresenta o título no centro, tendo a palavra “Lua” em destaque, o nome do autor na parte superior, inserido na ilustração, e o logótipo da editora. A ilustração apresenta vários recortes irregulares, dois deles a branco (cruzados), com umas circunferências pretas no interior, e outros a vermelho, dispersamente colocados. Também representada, está uma circunferência cortada irregularmente a azul, com um elemento numa forma semi-circular a branco no seu interior.

Representado a vermelho, o motivo gráfico, remete para a ideia de fogo que juntamente com os elementos a branco nos facilitam a compreensão de que se trata de uma fogueira. O elemento semi-circular remete para uma lua e a composição gráfica faz uma total associação com o título da obra. Os elementos, ilustrados com a mesma linguagem, parecem dispostos de forma harmoniosa, criando uma boa composição do texto com a ilustração.

A capa é impressa a três cores: preto, vermelho e azul. Trata-se de uma capa com algum contraste, devido ao seu fundo preto com as “labaredas” a vermelho.

Os tipos de letra utilizados são: um tipo com patilhas transicional e um tipo de letra script, com o traço bastante fluído e com um carácter mais trabalhado.



Os elementos podem facilmente relacionar-se com a obra. A procura pelas raízes perdidas e da sua identidade no regresso à sua terra é algo que nos leva ao pensamento e ao desejo da compreensão. Numa alusão ao universo místico, a lua crescente, tal como está representada, remete-nos para a esperança, a adolescência revivida, surgimento do novo ou o retorno do velho, tal como a fogueira que está muito relacionada com a purificação e o renascer.

Para além do significado dos dois elementos, também podemos compreender a ilustração como se fosse junto da fogueira e debaixo da lua, que o protagonista apelasse às lembranças da infância e retratasse as sensações que constituem a sua memória.



FIGURA 15  
Capa *A Lua e as Fogueiras*  
1958, Editora Arcádia

### 3. JUSTIFICAÇÃO DA ESCOLHA DOS OBJETOS GRÁFICOS DA EDITORA TINTA-DA-CHINA

Após o estudo das obras dos vários designers, passamos a analisar as capas da editora Tinta-da-China. De forma a permitir encontrar pontos de aproximação e de afastamento em relação ao design das capas dos anos 50/60, a utilização da mesma grelha será fundamental para esse objetivo.

A escolha das seis capas da Tinta-da-China analisadas teve como base os seguintes critérios: o contraste da paleta cromática nas suas composições, as diferentes formas de ilustração, a utilização de fotografia e a diversidade de *lettering* e da temática das obras. Pelo facto de existirem várias coleções na obra da editora e pela possibilidade de mostrar a variedade de grafismos, consideramos pertinente a escolha de capas de algumas das coleções (existindo duas capas da mesma coleção, uma com a particularidade de ser livro de bolso).

### 3.1. ANÁLISE DE CAPAS DE LIVROS DA EDITORA TINTA-DA-CHINA

#### **"Veneza"**

2009 | Coleção: "Literatura de Viagens"

20 x 14.5 cm

Autor Literário: Jan Morris

"... é muitas vezes referido como o livro sobre Veneza. Nele, Jan Morris entrelaça o H grande da História com um apuradíssimo sentido de observação para o h pequeno das histórias do quotidiano. É assim — para dar apenas um exemplo comezinho — que ficamos a saber porque há tantos gatos e porque deixou de haver cavalos em Veneza. O mais provável é que mesmo aqueles que já visitaram a cidade várias vezes não se tenham dado conta de particularidades como estas. Jan Morris observa-as, investiga-as e revela-as com uma minúcia digna de Canalleto e por vezes com um sentido de humor desconcertante — como quando decide inquirir, a partir da lista telefónica, quantos habitantes ainda existem na cidade com o apelido de cada um dos *doges* que durante séculos a governaram." (Marques, 2009, pp.9-10)

Pertencente à coleção de "Literatura de Viagens", a obra retrata, a partir da experiência do autor Jan Morris, os encantos e as particularidades na cidade de Veneza. Tida como a sua cidade, o autor refere que percorre o mundo para o interpretar, descobrindo-se e revelando os enigmas dos lugares que visita.

"Veneza", apresenta, na sua totalidade, a ilustração e, no centro desta, o título, nome do autor e, na parte inferior, o símbolo da editora. De forma estilizada, vemos na parte superior da imagem um elemento principal. Este, formado por dois elementos numa forma de arco, com representações abstratas no interior do arco superior, e dois elementos na vertical em linha reta. São visíveis, também, dois recortes numa forma semi-circular, com a concavidade para cima e, no topo desses, duas figuras masculinas, de onde surgem duas linhas retas na diagonal. Na parte inferior desses recortes são visíveis algumas linhas irregulares, de forma ondulada, e uma barra na vertical, com um símbolo gráfico no topo.

Nesta obra, todas as representações gráficas são imediatas se as relacionarmos com o tema. Como em toda a coleção, as ilustrações estão sempre apresentadas em preto e o fundo com cores fortes e majoritariamente alegres. A nível gráfico não é perceptível uma estrutura definida, mas de uma forma harmoniosa, é visível, e em todas as obras, que os elementos textuais se inserem nas ilustrações. A capa é impressa a duas cores: preto na imagem e rosa no fundo.

O tipo de letra é um tipo desenhado pela ilustradora Vera Tavares, de natureza mais caligráfica e trabalhada.

Os elementos apresentados são totalmente identificativos da cidade de Veneza. A presença da ponte (elemento da parte superior), das duas gôndolas, bem como as listas presentes na roupa dos dois homens e os chapéus (indumentária característica dos gondoleiros), remetem-nos a viajar pela cidade. Por Veneza e as gôndolas serem um símbolo de romantismo, a cor escolhida está também ligada a uma simbologia de romance e ternura.

FIGURA 16  
Capa Veneza  
2009, Tinta-da-China



Grelha



Cores



### **“O retorno” – Livro de Bolso**

2012 | Coleção: “Ficção de Língua Portuguesa”

18.5x13 CM

Autor Literário: Dulce Maria Cardoso

“1975 Luanda.

A descolonização instiga ódios e guerras. Os brancos debandam e em poucos meses chegam a Portugal mais de meio milhão de pessoas. O processo revolucionário está no seu auge e os retornados são recebidos com desconfiança e hostilidade. Muitos não têm para onde ir nem do que viver. Rui tem quinze anos e é um deles.

Durante mais de um ano, Rui e a família vivem num quarto de um hotel de 5 estrelas a abarrotar de retornados — um improvável purgatório sem salvação garantida que se degrada de dia para dia. A adolescência torna-se uma espera assustada pela idade adulta: aprender o desespero e a raiva, reaprender o amor, inventar a esperança. África sempre presente mas cada vez mais longe.” (Cardoso, 2012)

A obra, vivida na primeira pessoa pela autora, é compreendida como o primeiro caso sério onde se reflete através da literatura sobre os 500 mil retornados. Alojados em hotéis e pensões, aterraram em Portugal em 1975, aquando da “ponte aérea” de Luanda.

A capa apresenta sete retângulos principais (com subdivisões geométricas), com diferentes tonalidades de verde, dispostos uns em cima dos outros. Todos com diferentes texturas no seu interior. Dois deles apresentam o título e o nome da autora harmonizados com o grafismo.

As imagens presentes na capa representam malas e caixas variadas e sobrepostas, como viviam os retornados, na falta de condições de alojamento dos hotéis e pensões. Ao nível do design, a imagem aparece centrada na capa e, inseridos na ilustração, os elementos textuais difundem-se no grafismo. Como em toda a coleção “Ficção de Língua Portuguesa”, as obras afirmam-se pelo contraste e pelas cores vivas que as marcam e pela representação dos títulos sempre em caixa baixa.

A capa é impressa a quatro cores. As tonalidades preto e o verde são predominantes, sendo visíveis várias tonalidades de verde.

A tipografia, que é comum a toda a coleção, apresenta-se com um carácter elegante e com linhas bastantes marcadas em algumas letras.

Os elementos estão diretamente ligados com a temática e a simbologia das malas remete para as várias pessoas que se viram obrigadas a voltar a Portugal, numa altura dolorosa das suas vidas. O facto de estas estarem amontoadas e em grande quantidade, pode estar ligado com o número elevado de famílias que tiveram de se sujeitar a dividir o mesmo espaço, de maneira quase bizarra e inópia. A cor verde, com o significado de esperança, poderá representar isso mesmo, a esperança e a vontade de uma melhoria das suas vidas.

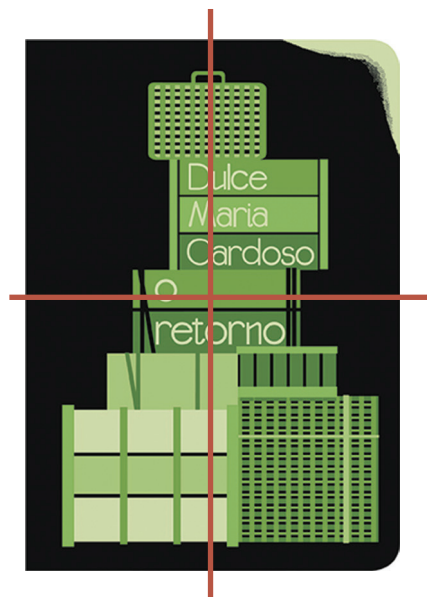
FIGURA 17  
Capa *O retorno*  
2012, Tinta-da-China



Cores



Grelha



### **“De mim já nem se lembra”**

2012 | Coleção: “Ficção de Língua Portuguesa”

20x14.5 cm

Autor Literário: Luiz Ruffato

“Ao abrir uma pequena caixa encontrada no quarto da mãe falecida, a caixa onde ela «abrigara seu coração esfrangalhado», o narrador depara-se com um maço de cartas cuidadosamente atadas por um cordel. Escritas pelo irmão, vitimado por um acidente, e dirigidas apenas à mãe, estas cinquenta cartas reconstituem um passado. Ao mesmo tempo que ilustram as mudanças políticas, económicas e culturais em pleno apogeu da ditadura militar brasileira, convidam o leitor a espreitar a memória de uma família com «olhos derramando saudades».

Luiz Ruffato recupera a antiga tradição do romance epistolar e transfigura — ao invés de uma troca de correspondência ordenada cronologicamente, em «De mim já nem se lembra» há apenas uma voz, no espaço e tempo imprecisos da ausência.” (Ruffato, 2012)

“De mim já nem se lembra”, apresenta numa composição de elementos bastante geométricos, doze formas retangulares, algumas delas irregulares: a parte traseira de um automóvel, a silhueta de uma palmeira e algumas listas paralelas. A parte superior apresenta o título da obra e, no canto direito, uma mancha preta irregular. Na parte inferior, é visível o nome do autor.

Representados por formas retangulares, complementados pelos dois elementos no topo – que aparentam ser antenas – e pela palmeira, os motivos gráficos remetem para a ideia de edifícios. Apesar de alguns elementos serem representativos de natureza abstrata, a palmeira e o veículo apresentados permitem-nos a criação de um ambiente.

Ao nível do design, os elementos parecem dispostos de forma organizada. Pelo facto de a imagem separar os dois elementos textuais, sem que prejudique a harmonia da mesma, existe um equilíbrio na composição. A capa é impressa a três cores: duas tonalidades de amarelo e preto.

O tipo de letra utilizado no título é um tipo com patilhas, em caixa baixa e com um carácter moderno e bastante neutro.

A imagem assume uma simbologia muito relacionada com o tema. A obra trata de assuntos como a família, o tempo e a memória. A história tem a saudade como o tema forte, e por esta se desenrolar a partir das cartas encontradas por Luiz na casa da mãe, os edifícios apresentados podem representar esse mesmo espaço. Por simbologia, podemos associar o carro à morte de Célio, irmão do narrador. Este morreria num acidente automobilístico logo após o seu aniversário, e todas as cinquenta cartas encontradas foram escritas por ele. Reconstituindo o passado e ilustrando as mudanças políticas, económicas e culturais durante a ditadura militar brasileira, Célio, através das cartas, comunicava e mostrava o menino do interior que se tornava no homem da cidade grande.

FIGURA 18  
Capa *De mim já nem se lembra*  
2012, Tinta-da-China



Grelha



Cores





### **“Equatorial”**

2014 | Coleção: “Coleção de Poesia”

20x14.5 cm

Autor Literário: Fabiano Calixto

A obra consiste numa junção de vários poemas, publicados entre 1998 e 2013. Estes caracterizam-se pela ligação à paisagem urbana, pela reflexão da solidão devido às angústias e adversidades da vida moderna. “Calixto regista epifanias delicadas e minimais ao jeito da poesia oriental; descreve itinerários citadinos com «um certo fluxo / que coloca a prosódia sob uma tutela ondulante»; capta situações circunstanciais em versos imagistas e imagéticos; multiplica-se em textos coloquiais mas sofisticados, vibrantes de jogos fonéticos, vocábulos raros, haicais, falsos sonetos, palavras concentradas ou expansivas, inventários, montagens, parêntesis, citações.” (Mexia, s.d.)

A capa em análise apresenta, na parte superior, o nome do autor, seguido pela imagem. Na parte inferior, na horizontal, o título e, na vertical, no canto inferior esquerdo, o símbolo da editora. Na imagem, é visível um elemento principal constituído por linhas retas – uma na horizontal e outra na diagonal –, por três formas ovais irregulares, duas de cor vermelha e uma preta e um círculo pequeno preto. Em torno desse elemento vemos formas num tom vermelho, com cortes retos e com pontas arredondadas.

Ao analisarmos toda a “Coleção de Poesia” verificamos que existe uma estrutura gráfica para a coleção. A composição dos elementos textuais e da ilustração, tal como a cor de fundo é similar para todas as obras. Na contracapa é visível, em toda a coleção, a citação de Ezra Pound, “pétalas num ramo negro, molhado”. A principal diferenciação, é evidenciada nas cores das imagens, que variam entre as tonalidades de vermelho, verde, amarelo, azul e laranja, com o preto sempre presente. Cores estas que se destacam no fundo neutro.

A capa em análise é impressa a duas cores: vermelho e preto. Quanto à tipografia, com um carácter bastante simples e neutro, consiste num tipo com patilhas transicional, em caixa baixa e itálico.

A imagem central, que representa um pássaro, é facilmente ligada ao título. O clima equatorial, clima pertencente à categoria dos climas quentes, é propício para a existência de várias aves. Por terem uma forma semelhante ao elemento principal, as formas apresentadas a vermelho podem simbolizar outras aves. Estas, normalmente, seguem em bando e, devido à posição paralela em que os elementos estão colocados, podemos facilmente fazer essa associação.

FIGURA 19  
Capa *Equatorial*  
2014, Tinta-da-China



Cores



Grelha



### **"América, The Beautiful"**

2016

20 x 14 cm

Organização: Carla Baptista

"A América era longe e linda. Oferecia uma paisagem imensa e uma energia surpreendente aos viajantes portugueses que a conheceram entre finais do século XIX e a década de 1970. Pelo olhar de Eça de Queirós, Jorge de Sena, Natália Correia, Joaquim Paço d'Arcos, José Rodrigues Miguéis e outros, percorremos clubes de jazz, a floresta de sequóias, universidades e jornais, *drugstores* e *drive-ins*, a fábrica de sonhos de *Hollywood* e os arranha-céus de Nova Iorque." (Baptista, 2016)

A obra é um encontro entre a Europa e a América. Na descoberta de pessoas, cidades e natureza, onde se discutem os valores éticos, políticos e costumes distintos entre os continentes, o livro é constituído por relatos e visões de vários autores. "Marcados pelo estilo de cada um dos seus autores, os excertos escolhidos vão mapeando os contornos dessa realidade outra, tal com esta emerge do olhar estrangeiro, enraizado no tempo e na sensibilidade da sua época." (Almeida, 2016, p.10)

A capa, muito geometrizada, apresenta cinco elementos distintos sob um fundo azul. A parte superior é marcada pelo retângulo desconstruído com parte do título no seu interior e a parte inferior marcada pelo elemento em forma oval, partido em dois, onde está inserido o nome da autora. Como elemento principal podemos enumerar as sete circunferências, onde cada letra da palavra "América" (palavra inicial do título) consta no seu interior. Uma outra circunferência num tamanho maior, com informação sobre o conteúdo do livro, bem como duas linhas retas interceptadas, onde está incluído o símbolo da editora, que fazem parte da composição gráfica.

A composição visual remete para uma junção de placas de sinalização. Distintas e coloridas, bem ao estilo de alguns estados americanos, a imagem é direcionada para a temática.

Os elementos gráficos que compõem a totalidade da capa inserem no seu grafismo todos os elementos textuais. Não existe uma estrutura geométrica definida, e apesar de existirem diversos elementos, a capa transparece um equilíbrio elegante.

A capa, que confere um forte contraste e uma vivacidade inerente, é impressa a quatro cores de quadricromia que formam 4 tonalidades.

Os tipos de letra utilizados são um tipo com um carácter caligráfico na palavra “*beautiful*” – tipografia desenhada pela ilustradora – e dois tipos sem patilhas, em caixa alta. Um mais geométrico no título e no nome da autora, e um outro mais intemporal na informação do conteúdo.

Os elementos centrais não aparentam ter uma simbologia inerente. Contudo, a imagem mostra ser bastante objetiva ao relacionar-se com o tema. Num conjunto de relatos, na procura de conhecer a América, as suas tradições e particularidades, a escolha das cores revela-se diferente das paletas da Europa, e mostram-nos a energia surpreendente da América. A composição pode ser interpretada com uma placa direcional, ao estilo da “*Route 66*”.

FIGURA 20  
Capa *América, The Beautiful*  
2016, Tinta-da-China



Grelha



Cores



### “A Vida como ela é...”

2016

21x14 cm

Autor Literário: Nelson Rodrigues

“Do humor à tragédia, da violência ao desejo...”, (Rodrigues, 2016) a obra remete-nos para um cenário do Rio de Janeiro dos anos 50. “Uma cidade em que casanovas de plantão e mulheres fabulosas flertavam nos *ônibus* e *bondes*; em que poucos tinham carro, mas esse era um *Buick* ou um *Cadillac*; em que os vizinhos vigiavam-se uns aos outros; e em que maridos e mulheres viviam sob o mesmo teto com as primas e os cunhados, numa latente volúpia incestuosa. Uma cidade em que, como não havia motéis, os encontros amorosos se davam em apartamentos emprestados por amigos — donde o pecado, de tão complicado, tornava-se uma obsessão. E uma época em que a vida sexual, para se realizar, exigia o vestido de noiva, a noite de núpcias, a lua-de-mel. E em que o casal típico — e, de certa forma, perfeito — compunha-se do marido, da mulher e do amante.” (Castro, 1992)

A capa apresenta a figura de uma mulher vistosa e delicada, ligeiramente virada para o seu lado direito, com uma expressão facial possivelmente marcada por desânimo ou pensamento, sobre um fundo amarelo. Na parte inferior, é visível o título, o nome do autor em grande destaque e disposto no canto inferior direito, na vertical, o símbolo da editora.

No que concerne o design, a capa possui poucos elementos e uma estrutura bastante simples, onde todos os componentes textuais se encontram na parte inferior. É impressa com duas cores: o preto na imagem e o amarelo no fundo e nos elementos textuais.

O tipo de letra utilizado é um tipo sem patilhas, em caixa alta e a bold. É um tipo que exprime uma presença forte, mas que ao mesmo tempo, confere uma elegância e harmonia à capa.

“Aqui encontramos homens que «não respeitam nem poste» e outros de aspeto tão virtuoso que desfilam como estátuas; melancolias asmáticas e explosões apaixonadas; mulheres, muitas, algumas fatais, outras a espremer borbulhas ao espelho, amantes seriíssimas ou esposas infiéis; e a morte, da mais épica à mais ridícula, auto imposta ou criminosa, sempre

tão estrondosa como este universo ficcional único." (Baptista, 2016) Devido à temática da obra, em que a figura feminina é tida como o foco, onde se afirma que tudo o que acontece é culpa da própria e nunca dos homens, a imagem central da capa fará todo o sentido no seu conteúdo e, bem ao estilo dos anos 50, a escolha da imagem da mulher cuidada e delicada mostra-se certa. Cercada pelo machismo e pela aparência, a infidelidade era uma constante e a expressão da imagem, que nos remete para tristeza ou insegurança, pode estar relacionada com os sentimentos e pensamentos que eram impossíveis de revelar.

A cor amarela que tem como simbologia principal a alegria e a esperança, é também muitas vezes ligada à fraqueza, ao perigo e até mesmo em alguns países (Egipto) ao luto. Por se tratar de uma capa simples, com o recurso a uma fotografia, a cor amarela pode estar relacionada com a fraqueza da figura feminina e a esperança de uma igualdade que não existia na década de 50.

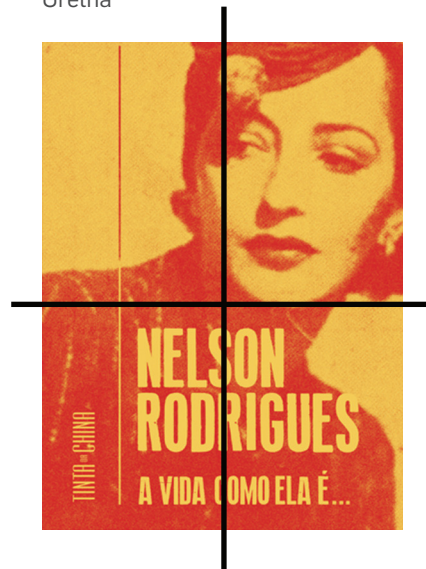
FIGURA 21  
Capa *A vida como ela é...*  
2016, Tinta-da-China



Cores



Grelha



## COMPARAÇÕES E CONCLUSÕES

Após a aplicação da grelha criada às dez obras das décadas de 1950 e 1960 e às seis obras da editora Tinta-da-China, podemos concluir as seguintes averiguações:

Nas décadas de 1950 e 1960, era usual o designer ser apenas responsável pela criação da capa, ficando o interior do livro à responsabilidade da oficina tipográfica. No processo de design da editora Tinta-da-China, podemos concluir que esse mesmo método é ainda hoje utilizado. A ilustradora é apenas responsável pela idealização da capa, de forma a potenciá-la e a procurar que esta se diferencie pela qualidade gráfica. O interior do livro fica à responsabilidade de outro designer da editora.

Na maioria das capas analisadas, podemos perceber que tanto os designers como a ilustradora procuram resumir toda a obra no objeto gráfico. Colocando algumas simbologias nos seus elementos, podemos observar que, maioritariamente, o grafismo das capas se encontra diretamente relacionado com a temática (principalmente na editora Tinta-da-China).

Sempre com a preocupação de aliciar os consumidores, a preocupação visual na conceção dos objetos gráficos é perceptível. Embora não se possa afirmar que exista uma grelha na construção da maioria das capas, é notória a utilização total da imagem na capa e de uma estrutura centrada, muitas vezes, com os elementos textuais também alinhados ao centro. Apesar disso, são visíveis casos em que o texto aparece alinhado à esquerda ou à direita, outros em que o texto se funde na imagem e também casos sem um alinhamento definido.

Uma das particularidades das capas de autoria dos designers analisados, é a presença da identificação do nome do autor. Na coleção “Clássicos do Romance Contemporâneo” de António Garcia e na capa “Espaço e Tempo” de Paulo-Guilherme, é visível a sua assinatura em letra manuscrita.

No que respeita a tipografia, tanto nas capas atuais como nas das décadas de 1950 e 1960 analisadas, existem casos de *letterings* desenhados pelos próprios designers. Todos os elementos textuais apresentam diversos tipos de letra, com ou sem serifa, e tamanhos variados. Contudo transparece sempre um equilíbrio na sua composição. Apesar do uso de tipos neutros, são muitas vezes utilizadas tipografias com linhas bastante marcadas, desconstruídas ou com uma semelhança à caligrafia.



Nas capas das décadas de 50 e 60, eram normalmente utilizadas tipografias diferentes no título da obra e no nome do autor, e embora a editora Tinta-da-China recorra também a composições dinâmicas, as obras apresentam grande cuidado no equilíbrio e na legibilidade, com o uso da mesma tipografia para todos os elementos textuais.

Ao nível das cores, é frequente o uso de uma paleta cromática reduzida. Com o uso de duas ou três cores, na década de 1950 e 1960, através de cores diretas e na editora Tinta-da-China, através da quadricromia, as capas são produzidas com cores contrastantes. Após a análise das obras da editora e dos designers, verificamos que as cores mais usadas e geralmente combinadas na mesma composição, são o amarelo, o verde, o vermelho e o preto.

Um dos pontos semelhantes em todos os casos é a inexistência de perspectiva. A bidimensionalidade das composições gráficas, bem como a forma geometrizada com que são projetados os desenhos, são pontos frequentes nas várias obras. Capas como "O Retorno" e "De mim já nem se lembra" da Tinta-da-China, capa e ilustrações de João da Câmara Leme e capas Victor Palla, apresentam elementos numa forma bastante geométrica, maioritariamente representados com texturas, muitas vezes criadas a partir de outras formas geométricas. Estas assemelham-se na estilização das suas composições.

Outra peculiaridade deve-se pela preferência da ilustração. Pelo espólio observado, o recurso à ilustração, com um carácter mais manual, é uma constante. Pelo facto de hoje, os meios informáticos permitirem uma maior exatidão, a diferença existente está no traço imperfeito e irregular (muitas vezes parecido a uma pincelada), notório nas capas de alguns designers, que difere da forma perfeita e geometrizada da Tinta-da-China. O recurso à fotografia, embora escasso na opção da editora Tinta-da-China, tem sido uma aposta recente nas suas capas. À semelhança da capa "Olivia" (Sebastião Rodrigues), a capa "A vida como ela é", apresenta o uso da fotografia como totalidade do objeto gráfico, com o recurso a uma cor sobre a imagem.

Pelo facto de a editora Tinta-da-China produzir inúmeras capas pertencentes a coleções, achámos por bem incluir algumas dessas capas em análise. Após a observação das colecções da Tinta-da-China, como da coleção escolhida "História Breve" (Verbo) de Sebastião Rodrigues, concluímos que todas as coleções ligam a imagem ao sentido da obra.



A capa desempenha a função de interpretação do conteúdo, onde se relacionam os elementos com título da mesma. Constituídas quase sempre pelo mesmo conjunto de elementos, alguns constantes, outros variáveis, e mantendo a mesma estrutura, as coleções localizam os elementos textuais (título, autor, identificação da editora) e a zona com imagem na mesma posição. A variação notória em algumas das capas é a utilização de cores diferentes ou a composição tipográfica inserida na imagem, que difere algumas capas na sua coleção.

Através desta análise, podemos concluir que o trabalho gráfico realizado nas décadas escolhidas apresenta qualidades e particularidades ainda hoje funcionais. A semelhança da geometrização, da bidimensionalidade, da estilização das imagens, da paleta cromática reduzida, do *lettering* produzido pelos próprios, da representação da mesma grelha como forma de identificação de coleções, aproxima os grafismos dos designers à editora.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- » Almeida, T. F., 2016. *In América, The Beautiful*. Tinta-da-China, Lisboa.
- » Baptista, C., (Coord.) 2016. *América, The Beautiful*. Tinta-da-China, Lisboa.
- » Cardoso, D. M., 2012. *O Retorno*. Tinta-da-China, Lisboa.
- » Castro, R., 1992. *A vida como ela é*. Companhia das Letras, São Paulo.
- » Coccioli, C., 1960. *O Jogo*. Livros Unibolso, Lisboa.
- » Hemingway, E., 2015. *O Adeus às armas*. Livros do Brasil, Lisboa.
- » Lehman, R., 1957. *Olivia*. Editora Ulisseia, Lisboa.
- » Marques, C. V., 2009. *In Veneza*. Tinta-da-China, Lisboa.
- » Matos, A. S., 2006. *António Garcia – Design e Arquitectura nas décadas de 50-70 do século XX. Depois da obra, o futuro*. Tese de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- » Menéres, M. A., 2013. *Figuras Figuronas*. Edições Asa, Lisboa.
- » Mexia, P., s.d. *Equatorial*. <<http://www.tintadachina.pt/book.php?code=3e7fa-ce6663a7b4f0eea65baea7c6a26>> (Consult. em 2/10/2016)
- » Pavese, C., 1958. *A Lua e as Fogueiras*. Editora Arcádia, Lisboa.
- » Rodrigues, N., 2016. *A vida como ela é...* Tinta-da-China, Lisboa.
- » Silva, J., 2011. *Linhas Cruzadas*. <<https://almanaquesilva.wordpress.com/tag/figuras-figuronas/>> (Consult. em 5/09/2016)
- » Silva, J., 1961. *Espaço e Tempo*. Edição de Autor.
- » Ruffato, L., 2012. *De mim já nem se lembra*. Tinta-da-China, Lisboa.



# CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclusão

Recomendações para futura investigação



## CONCLUSÃO DA DISSERTAÇÃO

Na presente dissertação procuramos, através da investigação teórica, recolher informação que permitisse contextualizar a evolução do design gráfico a nível nacional e internacional. No enquadramento teórico, começamos por demonstrar a importância dos três fatores determinantes para a evolução da disciplina: a revolução industrial, a mecanização tipográfica e o percurso de vanguardas artísticas. Também o estudo dos movimentos que marcaram a disciplina, como a Bauhaus, a Nova Tipografia, o Estilo Tipográfico Internacional ou Estilo Suíço e o Design Gráfico nos EUA, se mostrou fundamental para o contexto.

A evolução dos meios de produção e das ferramentas disponíveis, permitiu a alteração do aspeto do livro. Enquanto objeto raro e valioso, o livro surge restrito a um determinado público. A industrialização e a mecanização do processo tipográfico permitiram o acesso generalizado ao livro, e uma valorização visual da capa.

Numa fase inicial, abordamos o aparecimento das capas de livro e a forma como a tecnologia era um fator de estímulo para os designers. O Pós Primeira Guerra Mundial, evidenciou o desenvolvimento do mercado livreiro e o desenvolvimento da cultura visual dos consumidores. Este aspeto concentrou os esforços e dedicação dos designers na conceção do livro como um todo, integrando a capa com o miolo. A desenvoltura da concorrência comercial, levou a que os editores procurassem novas formas de se identificarem no mercado e a que novos formatos, como os livros de bolso a baixo custo, fossem a solução para a propagação da leitura.

As décadas de 1950 e 1960 ficaram marcadas pelo conjunto de circunstâncias propícias para o desenvolvimento da capa, pelo acréscimo de valor ao design, pela afirmação da profissão de designer e pelo aparecimento dos livros brochados.

Criada com a função prática de proteger o interior, a capa é hoje o primeiro meio de ligação do livro com o leitor. A relação que procura estabelecer com o público, através de estratégias que usa para o conseguir, não depende exclusivamente das qualidades visuais da capa. Num mercado de competição como o editorial, o problema na criação das capas começa

pelo cenário onde o livro estará exposto e necessitará de algum protagonismo: as livrarias. Devido ao ruído visual existente, as edições de bolso, as edições baratas, de capa mole e de fácil acesso, são as que sofrem uma maior pressão comercial.

O processo de criação da capa inicia, tanto nas décadas de 1950/1960 como na editora em estudo, pela leitura, parcial ou integral do livro. Etapa essencial e preponderante no processo, relaciona a capa e o livro, e permite uma dependência maior entre as duas, ultrapassando as funções práticas de proteção da capa.

Com base nas questões colocadas, a investigação procurou relacionar o grafismo de alguns designers (escolhidos através do reconhecimento da sua qualidade gráfica e pelo espólio produzido), como António Garcia, João da Câmara Leme, Paulo-Guilherme, Sebastião Rodrigues e Victor Palla, com o grafismo produzido na Editora Tinta-da-China.

Através do modelo de análise construído durante a investigação, observámos um conjunto significativo de obras, que permitiu o entendimento mais detalhado do design e da história de cada objeto. Para uma análise eficiente, baseamos a grelha em dois campos principais, a descrição e a interpretação. Procurámos contemplar na descrição os aspectos técnicos, de contexto e de design, e a interpretação.

Com base no modelo pudemos concluir que a obra gráfica de António Garcia, João da Câmara Leme, Paulo-Guilherme, Sebastião Rodrigues e Victor Palla, marca as décadas de 1950 e 1960, influenciando a geração que lhes seguiu. As obras gráficas destes designers, e as obras produzidas ao longo das duas décadas em estudo, transmitem ensinamentos e influências, possíveis de se adaptarem ao mercado editorial atual.

Vera Tavares, ilustradora da Tinta-da-China, afirma, em entrevista no Anexo B, que Sebastião Rodrigues e João da Câmara Leme, juntamente com outros designers, são possivelmente os que mais aprecia e os que mais a influenciam.

A comparação com o trabalho da editora, permitiu identificar algumas características semelhantes, como o uso de elementos geométricos, a falta de perspetiva nas suas ilustrações, a estilização das imagens, o re-



curso a uma paleta cromática muito reduzida, o *lettering* produzido pelos próprios, a representação gráfica semelhante, como forma de identificação de coleções.

O presente caso de estudo provou que as obras analisadas aproximam o trabalho gráfico dos designers estudados ao trabalho gráfico da editora, o que nos permite afirmar a existência de influências e características muito próprias das décadas de 1950 e 1960. Assim, foi possível demonstrar que o design praticado na editora Tinta-da-China assume uma atitude revivalista, procurando valorizar aspetos gráficos do passado, o que lhe permite um destaque notório no mercado editorial.

## RECOMENDAÇÕES PARA FUTURA INVESTIGAÇÃO

Na perspetiva de se dar continuidade a este trabalho, será essencial proceder a estudos sobre outras editoras ou ateliers, para confirmar os resultados alcançados no exemplo escolhido.

Cientes de que existem diversos outros designers passíveis de serem investigados, devido à sua qualidade gráfica, seria interessante saber quais as influências e principais referências dos designers da atualidade.

Afigura-se igualmente oportuno o aprofundamento do estudo das capas de livros. Em Portugal, o estudo nesta área é quase inexistente. Pela diversidade de linguagens gráficas e pelo número de artistas e designers que foram realizando inúmeras capas, importa estudar o processo evolutivo das capas em Portugal.

Pertinente seria também compreender se na editora Tinta-da-China, existem novas preocupações gráficas devido à expansão da editora para o Brasil.



# GLOSSÁRIO

### **BROCHURA**

Encadernação na qual os cadernos são costurados na lombada e colados a uma capa mole, ou apenas colados sem costura.

### **CAIXA-ALTA**

As letras maiúsculas de uma fonte.

### **CAIXA-BAIXA**

As letras minúsculas de uma fonte.

### **CAPA DURA**

Cobertura rígida de um livro.

### **CARACTERES**

Forma escrita de um símbolo, letra ou número.

### **COMPONEDOR**

Utensílio no qual o tipógrafo dispõe os caracteres móveis.

### **CONDENSADA**

Em tipografia, letra com as larguras reduzidas uniformemente, quando comparada com a regular.

### **COR DIRECTA**

Cor utilizada na impressão não obedecendo a selecção de cor para impressão em quadricromia.

### **FONTE**

Termo usado para designar uma variante de um tipo de letra.

É um conjunto de caracteres com um determinado estilo, espessura, largura e inclinação.

### **FOTOLITO**

Acetato transparente que constitui um suporte intermédio destinado a transportar o grafismo do original à chapa para impressão offset.

Uma imagem colorida, é dividida nas quatro cores básicas (cyan, magenta, amarelo e preto), gerando quatro fotolitos por imagem, e no caso de ser a preto-e-branco, é apenas necessário a gravação de um fotolito.

### **GUARDAS**

Folhas dobradas, no começo e no fim do livro encadernado, unindo a capa ao miolo.

## **ILUSTRAÇÃO**

Qualquer representação, imagem, desenho ou gravura, que não tenha texto.

## **LAYOUT**

Palavra inglesa que define a distribuição dos vários elementos que compõem a página, apresentando o tamanho, formato e disposição de texto e ilustrações; tipo e tamanho de letra, cores, etc..

## **LOGÓTIPO**

Representação de uma palavra com um desenho distinto, que serve para identificar uma instituição.

## **LOMBADA**

Na encadernação de livros e revistas, é a parte que une a frente à traseira da capa.

## **MATRIZ**

Molde metálico, cavado ou em relevo, que serve para reproduzir objetos sob pressão

## **MIOLO**

Designação do conjunto de folhas protegido pela capa.

## **PATILHAS/SERIFA**

Em tipografia, são pequenos traços ou terminação das hastes aplicados às extremidades das letras.

## **PUNÇÃO**

Instrumento, ou bastão de metal, cuja ponta é usada para fazer furos ou gravações.

## **QUADRICROMIA**

Refere-se ao processo de impressão que emprega o sistema CMYK (cyan, magenta, amarelo e preto) para reproduzir uma gama variada de cores a partir de quatro cores básicas.

## **TIPÓGRAFO**

Profissional que compõe, que prepara os tipos para impressão; tipógrafo, linotipista, compositor.



# BIBLIOGRAFIA

**AAVV**, *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

**AAVV**, 1995. *Sebastião Rodrigues, Designer*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.  
[Comissário da exposição: José Brandão].

**Anselmo, A.**, 1997. *Estudos da História do Livro*. Guimarães Editores, Lisboa.

**Araújo, C.**, 2013. *A promoção do livro em tempos de crise*. <<http://edicaoexclusiva.blogspot.pt/2013/07/a-promocao-do-livro-em-tempos-de-crise.html>>. (Consult. 25/07/2016.)

**Araújo, C.**, 2013. *Os e-books e as livrarias do século XXI*. <<http://edicaoexclusiva.blogspot.pt/2013/01/os-e-books-e-as-livrarias-do-seculo-xxi.html>>. (Consult. 26/07/2016.)

**Almeida, T. F.**, 2016. *In América, The Beautiful*. Tinta-da-China, Lisboa.

**Almeida, T. M. M.**, 2009. *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.

**Baptista, C.**, (Coord.) 2016. *América, The Beautiful*. Tinta-da-China, Lisboa

**Baptista, A. B.**, 2016. *In A vida como ela é...* Tinta-da-China, Lisboa

**Barreto, A.**, 2007. *A Fundação Calouste Gulbenkian e a Sociedade Portuguesa*. In *Fundação Calouste Gulbenkian Cinquenta Anos: 1956-2006*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

**Bártolo, J.**, (Coord.) 2015. *Design Português*. Verso da História, Vila do Conde [8 volumes]

**Bártolo, J.**, *O Estado do Design. Reflexões sobre teoria do design em Portugal*. <<http://www.artecapital.net/opinioao-30-jose-bartolo-o-estado-do-design-reflexoes-sobre-teoria-do-design-em-portugal>>. (Consult. em 21/01/2016.)

**Beja, R.**, 2013. *Futuro do livro na era digital*. <<http://janeladoslivros.blogs.sapo.pt/15765.html>>. (Consult. 25/07/2016)

**Blackwell, L.**, 1998. *20th century type*. Laurence King Publishing, London.

**Brandão, P.**, 2000. *In O Tempo do Design: Anuário 2000*. Centro Português de Design, Lisboa.

**Bulhosa, B.**, 2015. *Catálogo 10 Anos Tanta Tinta*. Lisboa: Tinta-da-China, Lisboa.

**Cabral, T.**, 2014. *Tipos de Sucesso: Tradição e Contemporaneidade no Design de Letra de Portugueses [1994-2012]*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Lisboa.

**Caldweel, C. & Zapatterra, Y.**, 2014. *Design Editorial: Jornais e revistas / Mídia impressa e digital*. Editorial Gustavo Gill, Barcelona.

**Câncio, F.**, 2015. *Fui a primeira editora portuguesa com termo de identidade e residência*. <<http://www.dn.pt/artes/interior/fui-a-primeira-editora-portuguesa-com-termo-de-identidade-e-residencia-4864094.html>>. (Consult. 12/08/2016)



**Cardoso, D. M.,** 2012. *O Retorno*. Tinta-da-China, Lisboa.

**Carvalho, A.,** 2008. *A Capa de livro: o objecto, o contexto, o processo*. Tese de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto.

**Castro, R.,** 1992. *A vida como ela é*. Companhia das Letras, São Paulo.

**Cipriano, R.,** 2015. *Todos os anos digo 'acho que este ano ainda vamos sobreviver'*. <<http://observador.pt/2015/05/29/barbara-bulhosa-todos-os-anos-digo-acho-que-este-ano-ainda-vamos-sobreviver/>> (Consult. 18/08/2016)

**Coccioli, C.,** 1960. *O Jogo*. Livros Unibolso, Lisboa.

**Craig, J.,** 1987. *Produção Gráfica*. Nobel, São Paulo.

**Dantas, T.,** 2011. *Letras Electrónicas: Uma Reflexão Sobre Os Livros Digitais*. Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.

**Documentário Analógico Humano Digital** (2015) Vídeo, Canal180, Porto.

**Drew, N. & Stenberger, P.,** 2005. *By its Cover: Modern American Book Cover Design*. Princeton Architectural Press, New York.

**Droste, M.,** 2010. *Bauhaus: 1919-1933*. Trad. Casa das Línguas. Taschen, Köln.

**Eskilson, S. J.,** 2007. *Graphic Design: A New History*. Yale University Press, New Haven.

**Falando do Ofício - Exposição "Ver Artes Gráficas" Ciclo de Conferências** (2000) Vídeo, Sociedade Tipográfica, Lisboa.

**Fawcett-Tang, R.,** 2007. *O livro e o designer I: embalagem, navegação, estrutura e especificação*. Tradução de Andréa Mariz. Edições Rosari, São Paulo.

**Fragoso, M.,** 2012. *Design Gráfico em Portugal: Formas e Expressões da Cultura Visual do Século XX*. Livros Horizonte, Lisboa.

**França, J. A.,** 1992. *Os Anos 20 em Portugal: Estudo de Factos Sócio-Culturais*. 1a edição. Editorial Presença, Lisboa.

**França, J. A.,** 2009. *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*. 4a edição. Livros Horizonte, Lisboa.

**Frascara, J.,** 2004. *Communication Design: principles, methods and practice*. Allworth Press, Nova Iorque.

**Frias, D.,** 2012. *A Autoria das capas de publicações: Artistas Plásticos e Designers Gráficos*. Tese de Mestrado, Escola Superior de Tecnologia de Tomar do Instituto Politécnico de Tomar, Tomar.

**Furtado, J. A.,** 2008. *A edição de livros e a gestão estratégica*. Booktailors, Lisboa.

**Garcia, J. A. C., Gómez, R. D. & Alonso, J. A.,** 2011. *Gutenberg 2.0 - La revolucion de los libros electrónicos*. Trea, Gijón.

**Heitlinger, P.,** s.d. *Escola Suíça* (1950-1980). <<http://tipografos.net/designers/elementare-typographie.html>>. (Consult. em 14/04/2016)

**Heitlinger, P.**, s.d. *Elementare Typographie* (1925). <<http://tipografos.net/designers/elementare-typographie.html>>. (Consult. em 15/01/2016)

**Heller, S. & Vienne, V.**, 2012. *100 Ideas that changed graphic design*. Laurence King Publishing Ltd, London.

**Heller, S. & Chwast, S.**, 1988. *Graphic Style*. Pushpin Editions.

**Hemingway E.**, 2015. *O Adeus às armas*. Livros do Brasil, Lisboa.

**Hendel, R.**, 1998. *On Book Design*. Yale Univesity Press.

**Heward, T.**, 1999. *Revivalism and Cultural Shift: British Graphic Design Since 1945*. Design Issues, vol. 15, nr. 3.

**Hollis, R.**, 2000. *Design Gráfico: Uma História Concisa*. Trad. Carlos Daudt. Martins Fontes, São Paulo.

**HOLLIS, R.**, 2006. *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style 1920-1965*. Laurence King Publishing, London.

**Howard, A., Gray, J., Pearson, D.**, 2008. *Gateways: Uma Exposição Internacional de Capas de Livros, Portugal / Gateways: an International Exhibition of Book Covers*. Fundação de Serralves, Porto.

**Hurlburt, A.**, 1978. *The Grid: A modular system for the design and production of newspapers, magazines, and books*. John Wiley & Sons, Inc, New York.

**ICOGRADA** (*International Council of Communication Design*) 2012. <http://www.icograda.org/> (Consult. em 15/01/2016.)

**Infopédia**, 2003-2016, *revivalismo in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico*, Porto Editora. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aa0/revivalismo> (Consult. 23/09/2016)

**Kailep**, 2007. *Artes Plásticas vs. Diseño Gráfico (una guerra absurda)*. <<https://kailepdesign.wordpress.com/2007/12/21/artes-plasticas-vs-disenho-grafico-una-guerra-absurda/>>. (Consult. em 14/07/2016.)

**Kipphan, H.**, 2001. *Handbook of Print Media: Technologies and Production Methods*. Springer Science & Business Media.

**Lehman, R.**, 1957. *Olivia*. Editora Ulisseia, Lisboa.

**Marques, C. V.**, 2009. *In Veneza. Tinta-da-China*, Lisboa.

**Martino, T. C.**, 2012. *A capa do livro como instrumento de escolha para o mundo da leitura*. <[https://www.academia.edu/7044937/A\\_CAPA\\_DO\\_LIVRO\\_COMO\\_INSTRUMENTO\\_DE\\_ESCOLHA\\_PARA\\_O\\_MUNDO\\_DA\\_LEITURA](https://www.academia.edu/7044937/A_CAPA_DO_LIVRO_COMO_INSTRUMENTO_DE_ESCOLHA_PARA_O_MUNDO_DA_LEITURA)>. (Consult. em 22/07/2016.)

**Martins, J. M.**, 1999. *Marketing do Livro: Materiais para uma sociologia do editor português*. Celta Editora, Oeiras.

**Martins, W., Reis, N. & Nicolai, S. S.**, 2001. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*. 3 ed. Ática, São Paulo.

- Matos, A. S.,** 2006. *António Garcia – Design e Arquitectura nas décadas de 50-70 do século XX. Depois da obra, o futuro*. Tese de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- McMurttrie, D.,** 1969. *O Livro*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Meggs, P.B. & Purvis, A.W.,** 2006. *Meggs' History of Graphic Design*. 4 ed. John Wiley & Sons, Inc, New Jersey.
- Meggs, P.B. & Purvis, A.W.** 2012. *Meggs' History of Graphic Design*. 5 ed. John Wiley & Sons, Inc, New Jersey.
- Menéres, M. A.,** 2013. *Figuras Figuronas*. Edições Asa, Lisboa.
- Mexia, P.,** s.d. *Equatorial*. <http://www.tintadachina.pt/book.php?code=3e7face6663a7b4f0eea-65baea7c6a26>. (Consult. em 2/10/2016)
- Muller-Brockmann, J.,** 2012 (1981), *Sistema de grelhas*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Munari, B.,** 1979. *Artista e Designer*. Editorial Presença, Lisboa.
- Neves, J. S.,** (coord.) 2014. *Comércio livreiro em Portugal, Estado da arte na segunda década do século XXI*. <[http://www.apel.pt/gest\\_cnt\\_upload/editor/File/COMERCIO\\_LI-VREIRO\\_APEL\\_\\_SET2014\\_SEC.pdf](http://www.apel.pt/gest_cnt_upload/editor/File/COMERCIO_LI-VREIRO_APEL__SET2014_SEC.pdf)>. (Consult. em 17/01/2016.)
- Pavese, C.,** 1958. *A Lua e as Fogueiras*. Editora Arcádia, Lisboa.
- Peixoto, J.,** 1967. *História do Livro Impresso em Portugal*. [s.n.], Coimbra.
- Pereira, J. P.,** 2013. *A leitura de livros em formato digital não substituiu o papel*. <<http://p3.publico.pt/cul-tura/livros/9721/leitura-de-livros-em-formato-digital-nao-substituiu-o-papel>>. (Consult. em 24/01/2016)
- Pernes, F.** (coord.), 2002. *Século XX, Panorama da Cultura Portuguesa, Arte(s) e Letras II*. 1a edição. Edições Afrontamento, Lda. e Fundação de Serralves, Porto.
- Perrin, A.,** 2016. *Book Reading 2016*. <<http://www.pewinternet.org/2016/09/01/book-reading-2016/>>. (Consult. em 05/08/2016)
- Pinto, D. V.,** 2016. *Que diferença faz a capa de um livro?*. <<http://online.sapo.pt/501503>>. (Consult. em 09/06/2016)
- Powers, A.,** 2006. *Front Cover: Great Book Jacket and Cover Design*. Octopus Publishing Group, London.
- Push Pin Studios,** s.d. *About Pushpin*. <<http://www.pushpininc.com/about/pushpin/>>. (Consult. em 27/09/2016)
- Raio, C.** (coord), 2012. *Colecção D*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa. [11 Volumes]
- Reis, J.,** 2015. *Jan Tschichold e o seu opus magnum, A Nova Tipografia, enquanto plataforma fundadora de uma abordagem intervencionista e visual da escrita*. <[http://repositorio.ul.pt/bits-tream/10451/18288/2/ULFBA\\_GAMA6\\_Jorgedos-Reis.pdf](http://repositorio.ul.pt/bits-tream/10451/18288/2/ULFBA_GAMA6_Jorgedos-Reis.pdf)>. (Consult. 21/04/2016)

- Remington, R. R.**, 2013. *American Modernism: Graphic Design 1920 to 1960*. Laurence King Publishing Ltd, London.
- Ribeiro, P.**, 2006. *Design do Livro em Portugal (1950-1985)*. Tese de Mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.
- Rodrigues, N.**, 2016. *A vida como ela é...* Tinta-da-China, Lisboa.
- Rodrigues, P.**, 2010. *Técnicas de Apresentação de Projectos Gráficos*. Tese de Mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Rolo, E.**, 2015. *Olhar, jogo, espírito de serviço. Sebastião Rodrigues e o design gráfico em Portugal*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Rosas, F.**, 1994. *O Estado Novo*. In *História de Portugal*. Editorial Estampa, Lisboa.
- Ruffato, L.**, 2012. *De mim já nem se lembra*. Tinta-da-China, Lisboa.
- s.a.**, 2010. *Albatross*. <<http://www.tauchnitzeditions.com/albatross.htm>>. (Consult. em 14/08/2016.)
- s.a.**, 2008. *Principais estilos gráficos dos séculos XV ao XX*. <<http://diagramafamecos.blogspot.pt/2009/04/principais-estilos-graficos-dos-seculos.html>>. (Consult. em 20/05/2016)
- Sá, C. C.**, 2014. *A Nova Tipografia* > Lászlo Moholy-Nagy. <[https://carmocsa.wordpress.com/2014/10/26/ex02\\_a-nova-tipografia-laszlo-moholy-nagy/](https://carmocsa.wordpress.com/2014/10/26/ex02_a-nova-tipografia-laszlo-moholy-nagy/)>. (Consult. em 10/04/2016)
- Santos, R. A.**, 1995. *O Design e a Decoração em Portugal:1900–1994*. In *História da Arte Portuguesa: Do Barroco à Contemporaneidade*. Círculo de Leitores, Lisboa.
- Silva, J.**, 1961. *Espaço e Tempo*. Edição de Autor
- Silva, J.**, 2011. *Linhas Cruzadas*. <<https://almanaque-silva.wordpress.com/tag/figuras-figuradas/>> (Consult. em 5/09/2016)
- Silva, J. C.**, 2016. *Considero que esta nova geração de escritores não é assim tão extraordinária*. <<http://www.dn.pt/portugal/entrevista/interior/considero-que-esta-nova-geracao-de-escritores-nao-e-assim-tao-extraordinaria-5330635.html>>. (Consult. em 4/09/2016)
- Smith, B.**, 1998. *Modernism's History: A Study in Twentieth-century Art and Ideas*. Yale University Press.
- Souto, M. H.**, 2000. "A Exposição de 1900 e os Caminhos para o Design em Portugal no Início do Século XX" in *O Tempo do Design – 100 Anos de Design Português*. Centro Português de Design, Lisboa.
- Tavares, V.**, 2016. Entrevista realizada pelo investigador, Lisboa.

**Tostões, A.,** 2000. *Anos 50, Desenho Contemporâneo e Obra Global: Arquitectura e Design nos anos 50. In O Tempo do Design: Anuário 2000.* Centro Português de Design, Lisboa.

**Um dia na vida de Sebastião Rodrigues** (1969)  
Vídeo, RTP, Lisboa.

**Ungaretti, C.,** 2011. *Proposta de produto editorial em dois suportes: Impresso e Digital.* Faculdade de Arquitectura da UFRGS, Porto Alegre.

**Waters, S.,** s.d. *CLASSICAL / CLASSICAL REVIVAL / NEO-CLASSICAL.* <<https://www.architecture.com/Explore/ArchitecturalStyles/Classical.aspx>>. (Consult. 12/09/2016)

**Xavier, H.,** 2013. *O Livro de Bolso, uma história não tão recente.* <<http://edicaoexclusiva.blogspot.pt/2013/02/o-livro-de-bolso-uma-historia-nao-tao.html>>. (Consult. em 21/07/2016.)



# ANEXOS

- A. Processos de Impressão
- B. Guião da Entrevista
- C. Inventário das obras da Tinta-da-China

## A. OS PROCESSOS DE IMPRESSÃO

### 1. A IMPRESSÃO TIPOGRÁFICA

As formas elementares da maioria dos alfabetos que existem actualmente, evoluíram de ancestrais comuns, derivados das pinturas rupestres do homem pré-histórico.

Podemos afirmar que a primeira forma de comunicação do homem, era através de uma linguagem pictográfica, ou seja, através de desenhos figurativos que representavam de maneira clara o objecto ou acção. Existindo uma necessidade de expressar novos conceitos, o homem associou imagens, criando novos sentidos e permitindo desenvolver a ideografia, na qual dois ou mais símbolos eram unidos, de forma lógica, transmitindo um novo significado. Tal conduziu ao surgimento dos primeiros alfabetos, por volta do ano 1000 a.C..

A invenção do papel, ocorrida no Oriente, por volta do século VI a.C., constituía um suporte mais estável do que o pergaminho – de origem animal – que era anteriormente usado, oferecendo assim mais possibilidades para o desenvolvimento da tipografia. Juntamente com a gravura – método que permitia de forma automática repetir os grafismos, sem que estes fossem exclusivamente desenhados – permitiram a Johannes Gutenberg, em 1450, a criação de uma das maiores invenções da história: a impressão por meio de caracteres móveis. O uso de tipos móveis permitiu, através da mecanização, o crescimento exponencial da produção de livros.

Nos primeiros tempos a imprensa tornou-se numa tentativa de automatizar a escrita dos monges copistas. Os livros impressos neste período chamam-se incunáveis.

Nestes primórdios do processo de impressão tipográfico, a composição era manual e assim permaneceu até ao final do século XIX, em que a Revolução Industrial trouxe a mecanização. Os tipos de metal, com caracteres em alto-relevo, eram organizados individualmente num compoñedor, para formar linhas de palavras. Depois de serem impressos, os tipos eram reorganizados nas gavetas, de forma a serem utilizados novamente.



Posteriormente, surgiu a composição mecânica, que consistia no primeiro sistema mecânico de composição e fundição de tipos, que ficou conhecido como Linotype. Quando o operador pressionava uma tecla, a matriz correspondente ao caracter pretendido era solta, e assim sucessivamente até se formar uma linha, na largura previamente estipulada. Esta linha de matrizes era transportada mecanicamente para a fundidora, que fundia linha a linha. Para além da máquina Linotype, existia também a Monotype, que compunha caracter a caracter, em vez de uma linha de cada vez. (Kipphan, 2001)

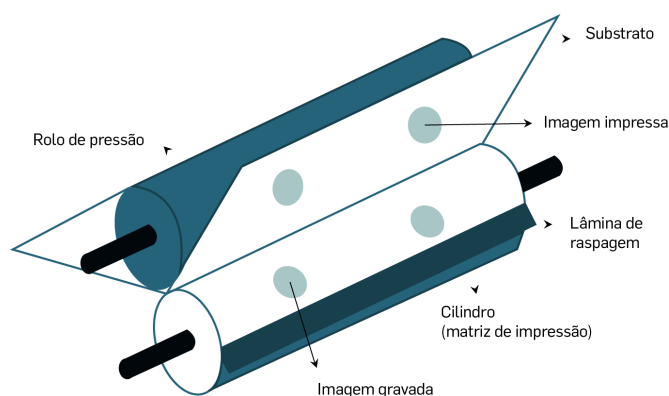


Fonte: <<http://blog.expanssiva.com.br/2016/01/impressao-tipografica-no-brasil.html>>.  
(Consult. 21/12/2016)

## 2. A IMPRESSÃOROTOGRÁFICA

A rotogravura cujo nome deriva da forma do cilindro de impressão e do princípio rotativo das impressoras utilizadas, consiste num tipo de impressão que aplica diferentes quantidades de tinta ao material, que é apenas possível devido à gravação de células num cilindro revestido a cobre e cromo. A derivação das tonalidades da imagem é determinada pela profundidade das células: as mais profundas contêm mais tinta, logo imprimem tons mais escuros; as rasas, com menos tinta, resultam em tons mais claros. Depois de a imagem ser gravada no cilindro revestido a cobre, esta é recoberta a cromo para lhe conferir mais durabilidade. (Craig, 1987)

As máquinas podem ser alimentadas por folhas ou por bobinas, consoante a tiragem que se pretende.



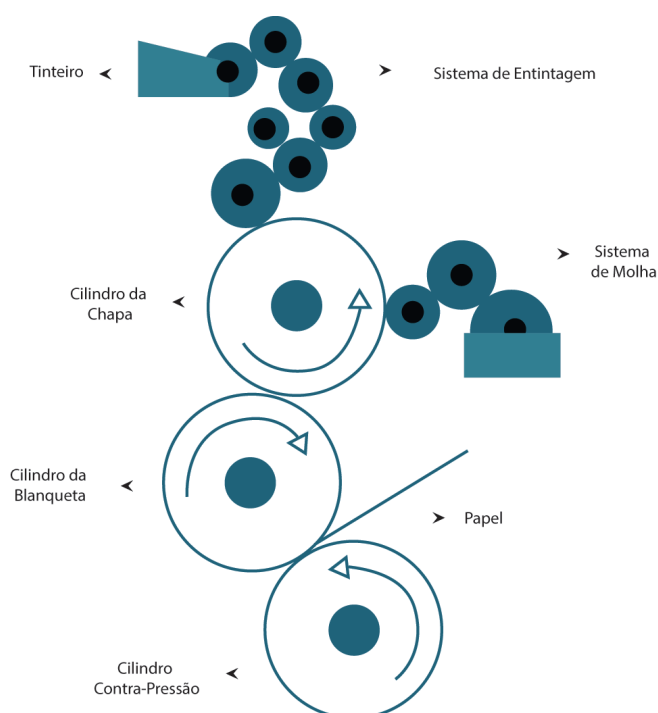
**FIGURA 2**  
Representação esquemática da impressão rotográfica.

### 3. A IMPRESSÃO OFFSET

Todos estes diferentes processos de impressão, permitiram chegar ao processo mais utilizado na actualidade, o *offset*, que se baseia no princípio da litografia, processo seu precursor.

Este processo de impressão planográfica utiliza o princípio básico de repulsa entre gordura e água. As zonas onde há imagem são tratadas de modo a tornarem-se gordurosas e a fixar a tinta, e as zonas onde não há grafismo são porosas, fixando a água a que são sujeitas com a solução de molha.

As chapas podem ser produzidas por fotogravura com a utilização de fotolitos ou por gravação digital. Na produção por fotogravura, a chapa de alumínio virgem é colocado na gravadora, ou prensa de contato sob o fotolito. O fotolito é como se fosse uma transparência positiva de uma das quatro cores (CMYK). Para impressões coloridas é necessário o uso de várias chapas uma para cada cor (basicamente 4 cores, CMYK (Ciano/ Magenta/ Amarelo/ Preto), que proporcionam a mistura por pontos) só sendo necessário o uso de mais chapas para cores especiais, como prata, ouro, cores Pantone e vernizes. (Kipphan, 2001)



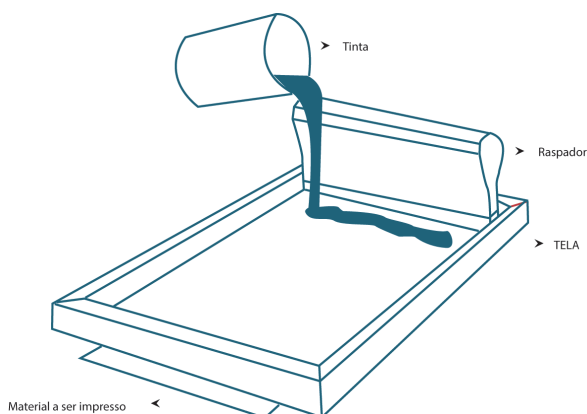
**FIGURA 3**  
Representação esquemática da impressão offset.

#### 4. A IMPRESSÃO SERIGRÁFICA

A serigrafia, método que surgiu na antiga China, entre 1639 e 1854, chega à Europa, somente a partir do século XIX, e caracteriza-se como um processo da gravura, denominado de gravura planográfica.

No processo de serigrafia, a impressão no objecto é obtida forçando uma pasta de tinta espessa uniformemente através da malha da tela, com uma lâmina plástica especial (raclete). A tela de impressão, normalmente de poliéster ou nylon, consiste num material de malha fina esticado sobre uma estrutura de madeira ou metal.

As áreas expostas endurecem para formar uma cobertura impermeável à tinta sobre a tela, enquanto as áreas não expostas permanecem maleáveis e laváveis. Durante o processo de impressão, a tinta é estampada por meio dessas partes abertas e macias da tela sobre o produto. Finalmente os itens impressos são secos numa câmara aquecida. A grande vantagem da serigrafia é que ela oferece excelente densidade de tinta.



**FIGURA 3**  
Representação esquemática da impressão serigráfica.

## COMPOSIÇÃO TIPOGRÁFICA

A tipografia tem um papel fundamental no Design Editorial. O processo de design não é único, nem fixo, é adaptável consoante o projecto. É um processo de criação que exige preocupação com três questões: a legibilidade, a hierarquia da informação e a clareza.

Os tipos – matéria prima base do sistema de impressão criado por Gutenberg – consistem em blocos de chumbo, que numa das faces têm gravado em relevo uma letra ou um sinal. Para se compor textos, na tipografia tradicional, a letra a ser utilizada é retirada da caixa tipográfica – tabuleiro dividido em compartimentos – e colocada num componedor de modo a construir/compor o texto pretendido.

Uma fonte é constituída por letras de caixa alta e baixa, números e sinais de pontuação. Esta poderá ser desenhada com diferentes estilos de tipos – itálico, negrito, largo, condensado, etc. – que formam a família da fonte.

A composição procura estruturar e dar forma à comunicação. A ideia de objecto gráfico assenta na existência de uma mensagem visual num suporte físico. Uma organização e apresentação visual estruturadas acabam por orientar o sentido e interpretação da mensagem visual. (Kipphan, 2001) A existência de uma hierarquização dos elementos, é um factor fulcral, pois o leitor precisa compreender sem grande esforço a função e a importância de cada um desses elementos. A organização e priorização dos conteúdos, através da escolha da paleta cromática, tamanho, contrastes, orientação, posições e tipos, permite de forma mais eficaz a percepção do utilizador. (Craig, 1987)

Uma tipografia legível, conseqüentemente, torna a leitura mais fácil, e por isso mais fluída. Para uma decisão mais consciente são feitos pequenos estudos que permitem visualizar o aspecto dos vários tipos de letra. A decisão relativamente ao tamanho, prende-se com o número de palavras que sejam legíveis numa linha e a quantidade de texto possível na área do papel a utilizar.

A escolha das imagens e ilustrações tem em conta aspectos expressivos e o conteúdo da mensagem. É importante que o designer seja conhecedor das técnicas de tratamento de imagem, de modo a compreender que resultados esperar. O tipo de imagem pretendida, as dimensões, o suporte, são decisões descritas com exatidão, sem esquecer os aspectos relativos ao preço e aos prazos.

Em projectos gráficos cabe ao designer a decisão de perceber qual a melhor representação gráfica, após o procedimento das tarefas do texto e imagem, o artista procede à montagem e artes finais.

## B. GUIÃO DA ENTREVISTA

Entrevista Vera Tavares

Ilustradora da Tinta-da-China

31 de Maio de 2016

### 1. Em breves palavras, como descreve o seu percurso profissional?

A minha formação académica foi em História, na variante de História da Arte, na FCSH/UNL, entre 1990 e 1994. Durante este período frequentei aulas de desenho e ilustração no Ar.co.

O meu percurso profissional enquanto designer gráfica começou numa agência de publicidade por volta do ano 2000. Antes disso, tinha feito alguns trabalhos de ilustração. Deste modo, a minha aprendizagem de design gráfico foi quase completamente coincidente com o meu percurso profissional. Na agência publicitária ganhei sobretudo uma agilidade grande a resolver muitos tipos de problemas comunicacionais de um ponto de vista gráfico.

Entre 2005 e 2006 comecei a trabalhar na Tinta-da-China. A Tinta-da-China não é um atelier de design, é uma editora. Eu sou responsável pela identidade gráfica da editora desde o início, na verdade o meu trabalho com a Tinta-da-China começou pelo desenho do logótipo. E continuou, logo desde o início também e até hoje com o design dos livros e o desenho das capas.

### 2. A ilustração sempre foi o que mais a cativou? Como se interessou por esta área?

A ilustração interessou-me desde cedo e mesmo muito antes de eu imaginar que trabalharia como designer gráfica. Creio que há dois aspectos distintos que sempre motivaram o meu interesse.

Por um lado uma atracção maior pelo tipo de suporte mais tradicionalmente associado à ilustração e às artes gráficas, o papel, pela sua portabilidade e proximidade, pela possibilidade de manuseamento por contraste com um tipo de obras que encontramos num museu. Por outro, a sua articulação estreita com a escrita e o tipo de potencial comunicativo que proporciona atrai-me muitíssimo.

### **3. O seu método de criação hoje difere muito de quando iniciou a sua carreira? Pode descrever sucintamente esse método?**

Não difere muito o meu método, apenas terei desenvolvido competências enquanto leitora, que me permitem ter mais facilidade em solucionar problemas. Há alguma variação conforme o tipo de livro, claro.

Parto sempre de uma leitura, mas esta leitura é mais profunda quando se trata de ficção ou poesia. No caso de ensaios, por exemplo, em geral basta ler uma introdução porque aqui geralmente se esclarece a ideia forte do livro, coisa que não acontece num romance.

Geralmente o que procuro é uma imagem que consiga sugerir aquela que me parece ser essa ideia forte do livro. A leitura ajuda-me a encontrá-la, mas também a situar o livro num determinado contexto, de espaço e de tempo, de cultura, que de alguma forma deve aparecer refletido na capa do livro. Aqui é preciso fazer alguma pesquisa, de imagens, de combinação de cores, de tipografia que remetam para esse contexto.

A pesquisa de tipografia sempre foi muito importante para mim, por vezes é mesmo encontrar o *lettering* certo que me permite solucionar uma capa. Para isto quase sempre tenho de o desenhar, ou redesenhar a partir de outro.

### **4. No processo de criação das ilustrações, num livro infantil, por exemplo, cabe à ilustradora escolher quais os momentos chave a ilustrar? Ou essas decisões são tomadas pelos autores e editores? Qual a responsabilidade do ilustrador no conjunto da obra?**

No caso dos livros que ilustrei fui eu que escolhi todos momentos a ilustrar, mas sempre com aprovação das escritoras e da editora também. Em todos estes três livros que ilustrei para a Tinta-da-China, as histórias já estavam escritas previamente.

### **5. Ao longo da sua carreira, com que dificuldades se deparou? E facilidades?**

A minha carreira como designer teve uma primeira etapa numa agência publicitária. Esta foi uma etapa de formação, em que aprendi a lidar com vários tipos de discursos gráficos sem que eu própria tivesse aí um papel muito criativo.

Três grandes dificuldades, que acredito serem habituais neste tipo de trabalho:



1) Prazos curtíssimos

2) A pouca criatividade que, apesar das limitações, se procurava imprimir a cada campanha acabava naquilo a que na gíria chamamos “frankenstein”, após alterações em cima de alterações até a ideia inicial estar completamente desvirtuada.

3) A sensação um tanto frustrante de que a maior parte de trabalho que se faz vai para o lixo

A segunda etapa foi com o início da Tinta-da-China e, tirando os prazos curtos, foram sobretudo facilidades.

1) O facto de ter integrado o projeto desde a sua origem deu-me todo o espaço possível em termos de criatividade. Também pela facilidade de entendimento que desde o início se estabeleceu com as editoras

2) O facto de trabalhar sempre para a mesma marca, à qual, ainda para mais, dei a imagem desde o início faz com que me sinta sempre a trabalhar em casa.

## **6. Que trabalhos e experiências gostaria de destacar na Editora Tinta-da-China?**

Logo o primeiro trabalho que fiz na Tinta-da-China, a criação do logótipo, foi bastante importante. Nunca tinha feito nenhum antes e fi-lo um bocadinho contra os pressupostos a que era obrigada na publicidade.

Na altura, em quase tudo o que observava via que, a pretexto da necessidade de legibilidade, havia uma espécie de hegemonia de letras muito redondas e de imagens sem arestas que me fazia achar todas as marcas todas muito parecidas, sendo difícil distinguir a marca de um banco da de um gel de banho. Tentei fugir a isso quase por irritação. Não por desprezar a legibilidade do nome da marca num logótipo, apenas por me parecer que essa legibilidade imediata estava longe de ser o mais importante para conseguir atrair e ficar na memória do público. Por outro lado também me irritava um pouco uma certa ideia de que o logótipo é uma coisa intocável e imutável. Queria que existissem várias versões do logo em que a mancha de tinta podia aparecer ou não, e variar conforme o que desse mais jeito nos materiais onde aparecesse. O logótipo devia ser suficientemente plástico para se encaixar harmoniosamente nas várias situações em que tem de ser utilizado.

A criação de coleções também foi bastante importante. A começar pela de *Literatura de Viagens*, que creio que foi das que mais ajudou a divulgar a imagem da editora. Os pressupostos na criação de uma coleção

são um pouco diferentes, porque é preciso criar uma matriz mais ou menos rígida em que depois se possam encaixar as diferenças: no caso das coleções da Tinta-da-china é muito importante para mim que se vejam as diferenças dentro dessa matriz, ou seja, não variar só títulos e cores, mas haver apesar de tudo em cada livro de uma coleção algo que lhe seja inteiramente próprio.

## **7. Que influências mais significativas do estrangeiro considera que incorpora nas suas criações? E nacionais?**

Quando comecei a fazer as capas da Tinta-da-China estava muito atenta às colecções da *Penguin* feitas por vários designers excelentes, como o David Pearson ou a Coralie Bickford-Smith. Em termos de nacionais, estava atenta, por exemplo, ao trabalho dos Silvadesigners.

Nessa altura era muito difícil encontrar referências nas livrarias portuguesas, tenho a sensação que não havia praticamente capa nenhuma que não utilizasse fotografia de banco de imagem, com tipografias muito batidas e os horríveis efeitos de *photoshop*.

Isto foi há dez anos e felizmente agora o panorama é muito mais diversificado. É claro que isso me levou a olhar para referências mais antigas, como o trabalho editorial das décadas de 1950 e 1960 (acerca do qual me pergunta a seguir) que foi bastante importante e inspirador para mim. Mas não só o trabalho editorial e não só dessas décadas, também muito trabalho publicitário das décadas de 30 e de 40, português ou não, e aqui sobretudo por causa do tipo de *letterings* desenhados.

A internet permite-nos olhar para uma infinidade de materiais. Lembro-me por exemplo de ficar fascinada com as capas da revista *Fortune*, creio que do início dos anos 50; como com a *Almanaque*, do Sebastião Rodrigues.

Eu não estudei design e cheguei a todas estas referências muito tarde e sem grande enquadramento teórico. E com isto não quero dizer que não dê imensa importância a um enquadramento teórico, apenas não foi a forma como cheguei ao design.

O meu olhar para o design é quase sempre um olhar utilitário. Aliás o meu olhar para tudo o que me rodeia é quase sempre um olhar utilitário — meramente do ponto de vista do design, claro.

**8. Em relação às capas de livros, existe alguma que a tenha marcado? Porquê?**

**9. Considera que as décadas de 1950 e 1960 foram importantes para o design gráfico, e sobretudo para o design editorial? Como?**

**10. No âmbito da evolução da profissão de Designer Gráfico em Portugal, como considera as figuras João da Câmara Leme e Sebastião Rodrigues?**

Vou responder a estas 3 últimas perguntas em conjunto, se calhar porque não sei responder bem a cada uma delas. À pergunta 9, por exemplo, eu não sei responder. Ou por outra, sei responder que sim, claro, mas não sei porquê, porque nunca me dediquei a pensar no assunto a não ser, como expiquei na resposta anterior, do meu ponto de vista utilitário.

À 8 e à 10 respondo então de um ponto de vista completamente pessoal: o trabalho do Sebastião Rodrigues marca-me sim e influencia-me muito. E o do Câmara Leme também. Não serão os únicos, mas são talvez os mais importantes para mim. Não deve haver capas de que eu goste mais do que as do Câmara Leme.

## C. INVENTÁRIO DAS OBRAS DA TINTA-DA-CHINA

### COLEÇÃO ÁLBUNS-REPÚBLICA



FIGURA 1  
Capa *As caricaturas da Primeira República*  
2010, Tinta da China



FIGURA 2  
Capa *Os cartazes na Primeira República*  
2010, Tinta da China



FIGURA 3  
Capa *Os Postais da Primeira República*  
2010, Tinta da China



FIGURA 4  
Capa *Os Postais da Primeira República*  
2010, Tinta da China

### COLEÇÃO ÁLBUNS-HISTÓRIA



FIGURA 1  
Capa *Foi você que pediu uma história da publicidade?*  
2008, Tinta da China



FIGURA 2  
Capa *Golfe em Portugal*  
2011, Tinta da China



FIGURA 3  
Capa *A invenção do cinema Português*  
2008, Tinta da China



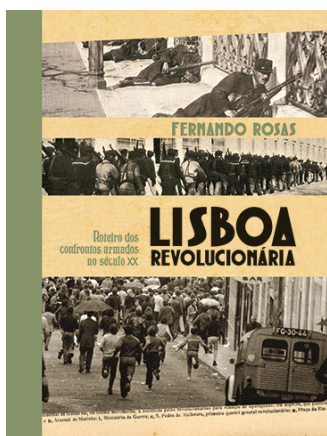


FIGURA 4  
Capa *Lisboa Revolucionária*  
2007, Tinta da China

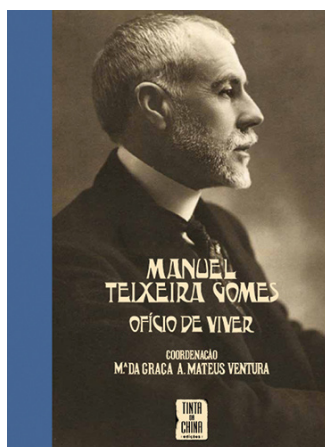


FIGURA 5  
Capa *Manuel Teixeira Gomes*  
2010, Tinta da China



FIGURA 6  
Capa *A nossa telefonía*  
2010, Tinta da China

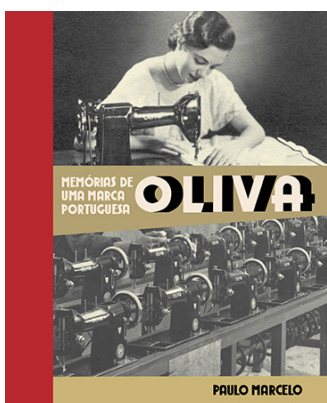


FIGURA 7  
Capa *Olivia*  
2011, Tinta da China



FIGURA 8  
Capa *Património da Universidade de Lisboa, Ciência e Arte*  
2011, Tinta da China



FIGURA 9  
Capa *1.ªs Páginas*  
2006, Tinta da China



FIGURA 10  
Capa *Quim e Manecas*  
2010, Tinta da China

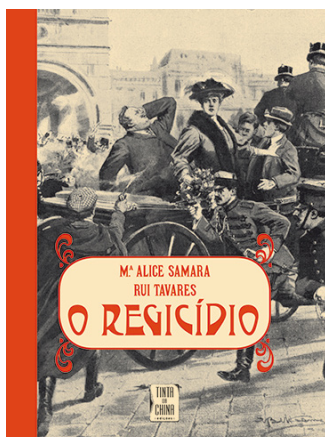


FIGURA 11  
Capa *O Regicídio*  
2008, Tinta da China

## COLEÇÃO CANTOS REDONDOS - NÃO FICÇÃO

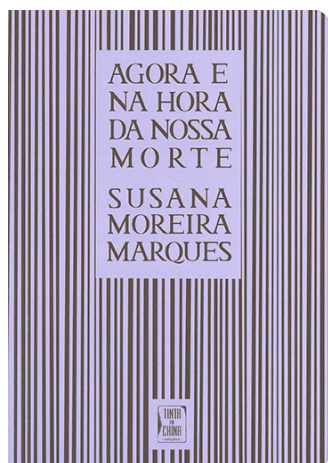


FIGURA 1  
Capa *Agora e na hora da nossa morte*  
2012, Tinta da China



FIGURA 2  
Capa *Álvaro Cunhal, Política, História e Estética*.  
2013, Tinta da China



FIGURA 3  
Capa *Comunismo e Nacionalismo em Portugal*  
2010, Tinta da China



FIGURA 4  
Capa *O crime em Lisboa*  
2014, Tinta da China



FIGURA 5  
Capa *A crise, Aa troika e as alternativas urgentes*.  
2013, Tinta da China

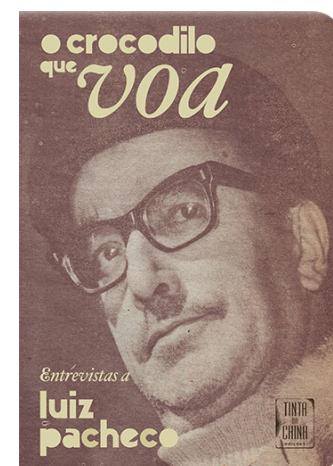


FIGURA 6  
Capa *O crocodilo que voa*  
2015, Tinta da China



FIGURA 7  
Capa *Da ditadura à Democracia*  
2015, Tinta da China

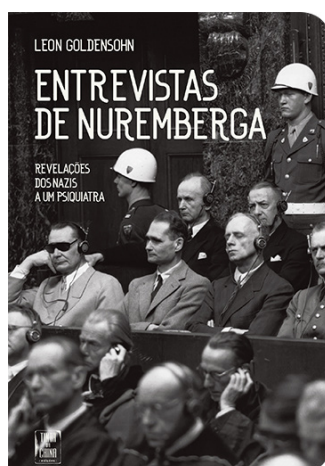


FIGURA 8  
Capa *Entrevista de Nuremberga*  
2014, Tinta da China



FIGURA 9  
Capa *Esquerda e Direita*  
2015, Tinta da China



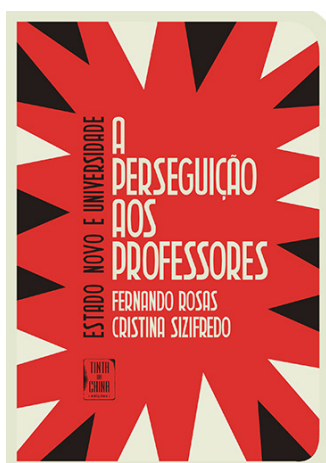


FIGURA 10  
Capa *A perseguição aos professores*  
2013, Tinta da China



FIGURA 11  
Capa *De todos para todos*  
2014, Tinta da China



FIGURA 12  
Capa *Os filósofos e o amor*  
2015, Tinta da China



FIGURA 13  
Capa *História da Primeira República Portuguesa*  
2009, Tinta da China

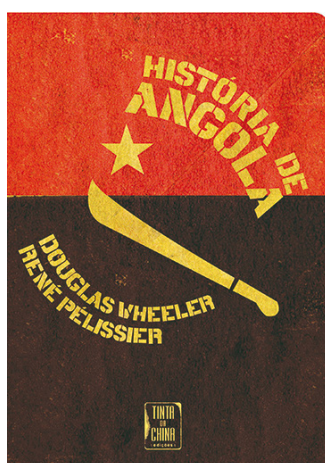


FIGURA 14  
Capa *História de Angola*  
2011, Tinta da China



FIGURA 15  
Capa *Lisboa Revolucionária 1908-1975*  
2010, Tinta da China



FIGURA 16  
Capa *Pequena História das Cruzadas*  
2008, Tinta da China



FIGURA 17  
Capa *Pequena História do Tempo*  
2008, Tinta da China

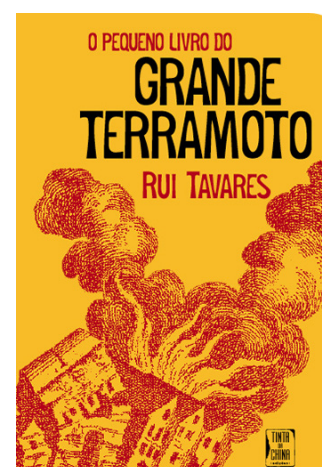


FIGURA 18  
Capa *O Pequeno Livro do Grande Terramoto*  
2009, Tinta da China

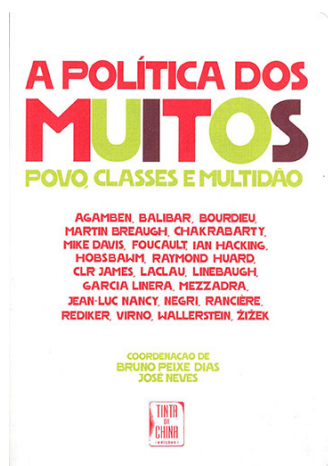


FIGURA 18  
Capa *A política dos muitos*  
2011, Tinta da China



FIGURA 19  
Capa *Portugal à Coronhada*  
2011, Tinta da China



FIGURA 20  
Capa *A revolução dos média*  
2014, Tinta da China



FIGURA 21  
Capa *Salazar e o poder*  
2013, Tinta da China

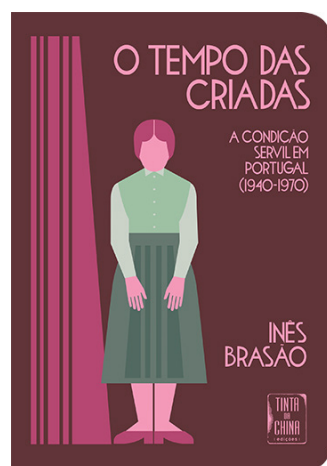


FIGURA 22  
Capa *Tempo das criadas*  
2012, Tinta da China



FIGURA 23  
Capa *Uma história da Guerra*  
2009, Tinta da China

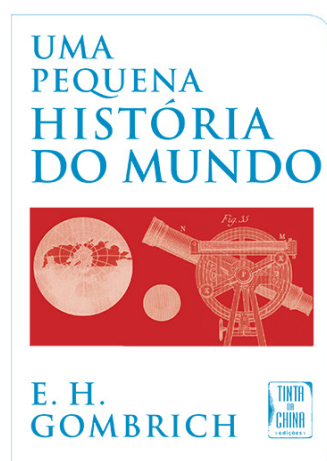


FIGURA 24  
Capa *Uma pequena história do mundo*  
2009, Tinta da China



## COLEÇÃO CLÁSSICOS ILUSTRADOS

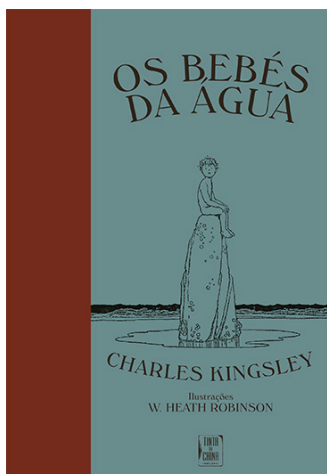


FIGURA 1  
Capa *Os bebês da água*  
2015, Tinta da China



FIGURA 2  
Capa Voltaire  
2006, Tinta da China

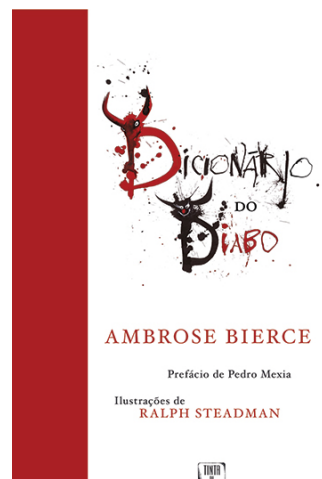


FIGURA 3  
Capa *Dicionário do Diabo*  
2006, Tinta da China



FIGURA 4  
Capa *A história de um rapaz mau*  
2010, Tinta da China



FIGURA 5  
Capa *A lenda do Cavaleiro sem cabeça*  
2008, Tinta da China

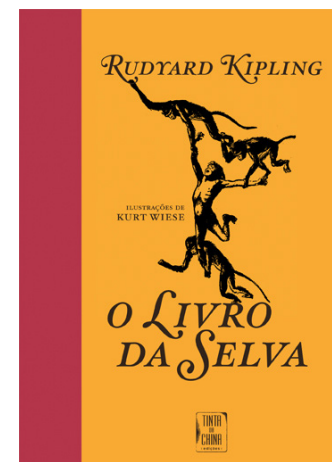


FIGURA 6  
Capa *O livro da Selva*  
2010, Tinta da China



FIGURA 7  
Capa *Tratado da Magia*  
2007, Tinta da China



FIGURA 8  
Capa *O vento nos Salgueiros*  
2007, Tinta da China

## COLEÇÃO PESSOA

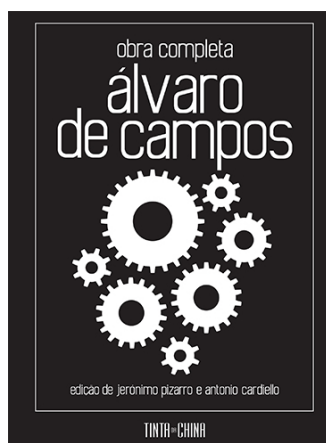


FIGURA 1  
Capa *Álvaro de Campos*  
2014, Tinta da China



FIGURA 2  
Capa *Eu sou uma antologia*  
2013, Tinta da China



FIGURA 3  
Capa *Eu sou uma antologia*  
2013, Tinta da China



FIGURA 4  
Capa *Livro do desassossego*  
2013, Tinta da China



FIGURA 5  
Capa *A mais incerta das certezas*  
2016, Tinta da China



FIGURA 6  
Capa *Obra Completa de Ricardo Reis*  
2016, Tinta da China



FIGURA 7  
Capa *Obra Completa de Alberto Caeiro*  
2016, Tinta da China



FIGURA 8  
Capa *O Silêncio das sereias*  
2015, Tinta da China



FIGURA 9  
Capa *Sobre o fascismo, a ditadura militar e salazar*  
2015, Tinta da China

## COLEÇÃO SÁ CARNEIRO



FIGURA 1  
Capa *Em ouro e alma*  
2015, Tinta da China

## COLEÇÃO DE POESIA

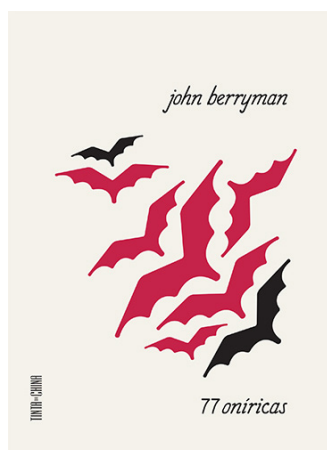


FIGURA 1  
Capa *77 oníricas*  
2014, Tinta da China

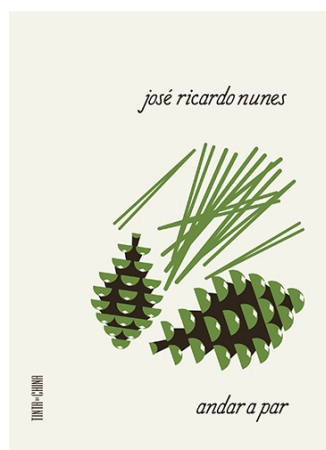


FIGURA 2  
Capa *Andar a par*  
2015, Tinta da China

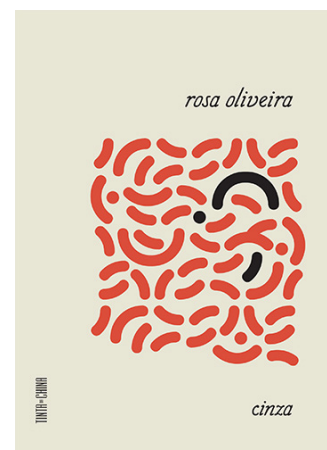


FIGURA 3  
Capa *Cinza*  
2013, Tinta da China



FIGURA 4  
Capa *Depois da música*  
2013, Tinta da China



FIGURA 5  
Capa *A dor concreta*  
2016, Tinta da China



FIGURA 6  
Capa *Equatorial*  
2014, Tinta da China



FIGURA 7  
Capa *Europa*  
2016, Tinta da China



FIGURA 8  
Capa *Exemplos*  
2013, Tinta da China



FIGURA 9  
Capa *Gaveta do fundo*  
2013, Tinta da China



FIGURA 10  
Capa *Jóquei*  
2014, Tinta da China



FIGURA 11  
Capa *Persianas*  
2015, Tinta da China



FIGURA 12  
Capa *Última semana*  
2014, Tinta da China



FIGURA 13  
Capa *Ver no escuro*  
2016, Tinta da China

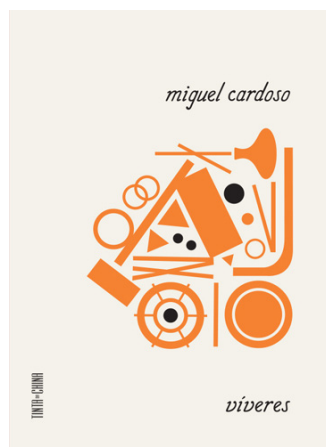


FIGURA 14  
Capa *Viveres*  
2016, Tinta da China

## COLEÇÃO DOG MENDONÇA E PIZZABOY

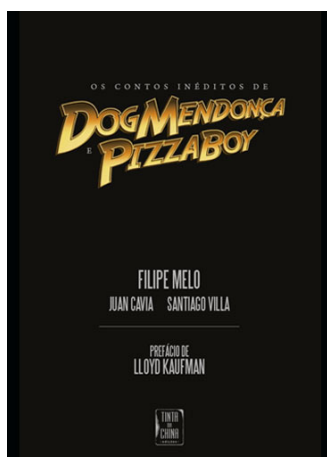


FIGURA 1  
Capa *Dog Mendonça Pizzaboy*  
2016, Tinta da China

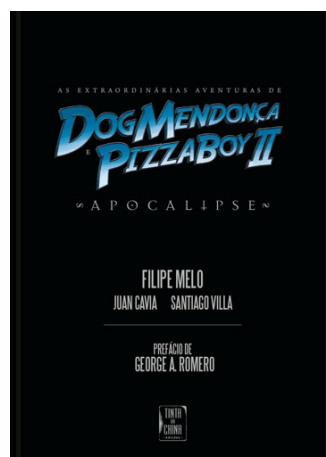


FIGURA 2  
Capa *Apocalipse*  
2011, Tinta da China

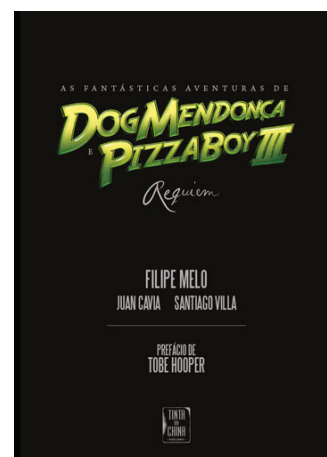


FIGURA 3  
Capa *Requiem*  
2013, Tinta da China

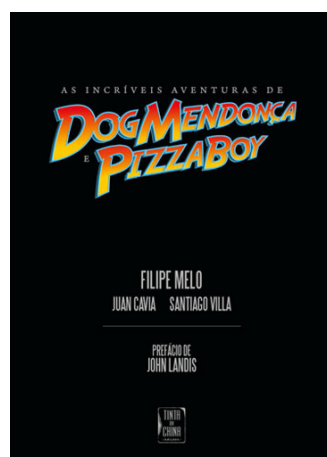


FIGURA 4  
Capa *Dog Mendonça Pizzaboy*  
2010, Tinta da China



## COLEÇÃO EPHEMERA

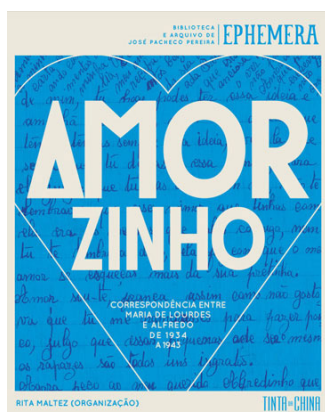


FIGURA 1  
Capa *Amorzinho*  
2015, Tinta da China



FIGURA 2  
Capa *Autocolantes do PSD*  
2015, Tinta da China



FIGURA 3  
Capa *A conquista das armas*  
2016, Tinta da China

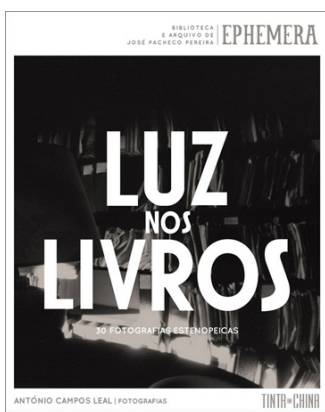


FIGURA 4  
Capa *Luz nos Livros*  
2015, Tinta da China



FIGURA 5  
Capa *Uma nova concepção de luta*  
2016, Tinta da China

## COLEÇÃO FICÇÃO DE LÍNGUA PORTUGUESA



FIGURA 1  
Capa *O chão dos pardais*  
2014, Tinta da China



FIGURA 2  
Capa *De mim já nem se lembra*  
2012, Tinta da China



FIGURA 23  
Capa *Deus-dará*  
2016, Tinta da China



FIGURA 4  
Capa 18 palavras difíceis  
2012, Tinta da China



FIGURA 5  
Capa Diário da queda  
2013, Tinta da China

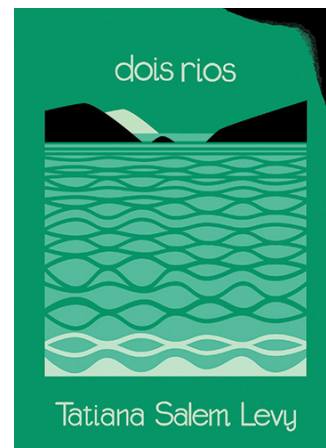


FIGURA 6  
Capa Dois rios  
2012, Tinta da China



FIGURA 7  
Capa E a noite roda  
2012, Tinta da China



FIGURA 8  
Capa E se eu gostasse muito de morrer  
2016, Tinta da China



FIGURA 9  
Capa Esta samba no escuro  
2013, Tinta da China



FIGURA 10  
Capa Gente melancolicamente louca  
2015, Tinta da China



FIGURA 11  
Capa Habitante irreal  
2014, Tinta da China



FIGURA 12  
Capa Hotel  
2014, Tinta da China



FIGURA 13  
Capa *O meu amante de domingo*  
2014, Tinta da China



FIGURA 14  
Capa *Os meus sentimentos*  
2014, Tinta da China



FIGURA 15  
Capa *O osso da borboleta*  
2014, Tinta da China



FIGURA 16  
Capa *Paraíso*  
2016, Tinta da China



FIGURA 17  
Capa *Passos perdidos*  
2016, Tinta da China



FIGURA 18  
Capa *Quando o diabo reza*  
2011, Tinta da China



FIGURA 19  
Capa *O retorno*  
2011, Tinta da China



FIGURA 20  
Capa *Tudo são histórias de amor*  
2014, Tinta da China



FIGURA 21  
Capa *Uma aventura secreta do marquês de Bradomín*  
2016, Tinta da China





FIGURA 22  
Capa *O verão de 2012*  
2013, Tinta da China

## COLEÇÃO GRANDES CLÁSSICOS DA LITERATURA PORTUGUESA



FIGURA 1  
Capa *Os Maias*  
2014, Tinta da China

## COLEÇÃO GRANDES IDEIAS

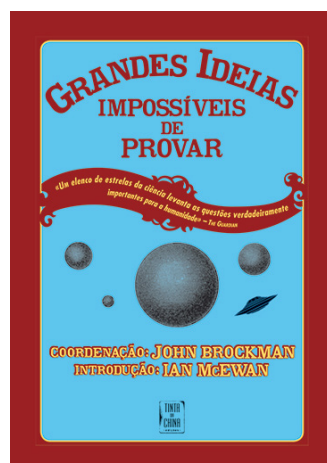


FIGURA 1  
Capa *Impossível de provar*  
2008, Tinta da China

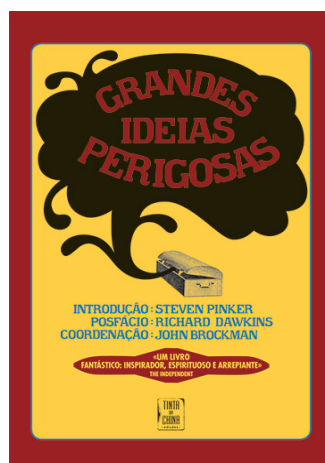


FIGURA 2  
Capa *Introdução Steven Pinker*  
2008, Tinta da China

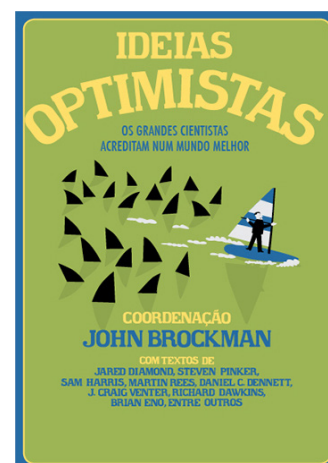


FIGURA 3  
Capa *Os grandes cientistas*  
2008, Tinta da China

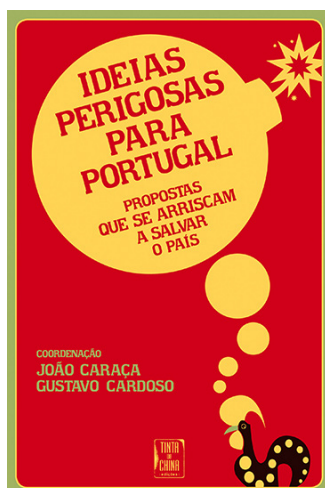


FIGURA 4  
Capa *Ideias perigosas para Portugal*  
2010, Tinta da China

## COLEÇÃO GRANTA



FIGURA 1  
Capa *Granta 1*  
2013, Tinta da China

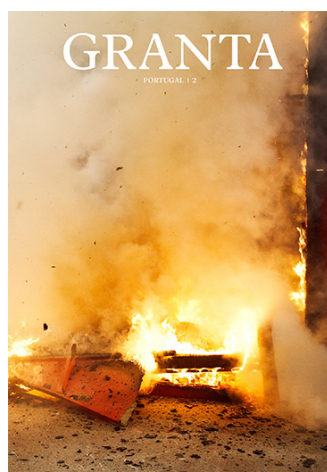


FIGURA 2  
Capa *Granta 2*  
2013, Tinta da China

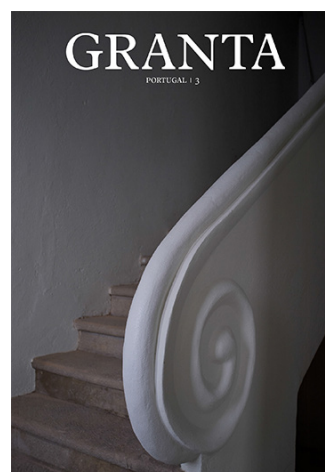


FIGURA 3  
Capa *Granta 3*  
2014, Tinta da China

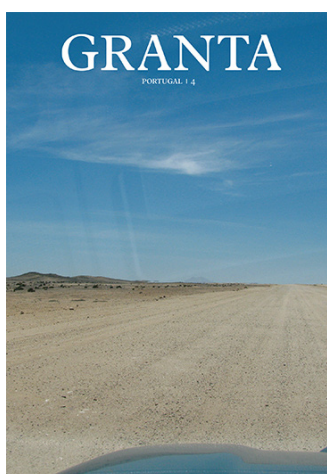


FIGURA 4  
Capa *Granta 4*  
2014, Tinta da China



FIGURA 5  
Capa *Granta 5*  
2015, Tinta da China



FIGURA 6  
Capa *Granta 6*  
2015, Tinta da China

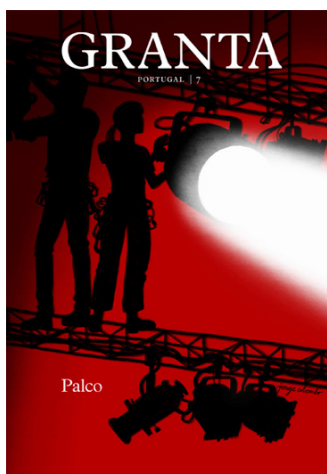


FIGURA 7  
Capa *Granta* 7  
2016, Tinta da China

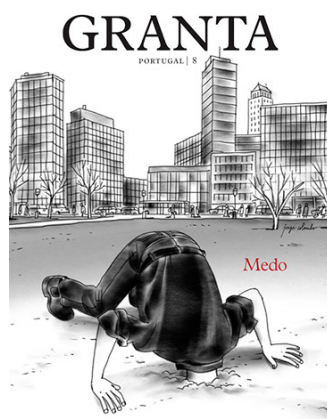


FIGURA 8  
Capa *Granta* 8  
2016, Tinta da China

## COLEÇÃO LITERATURA DE HUMOR



FIGURA 1  
Capa *Svejk*  
2012, Tinta da China

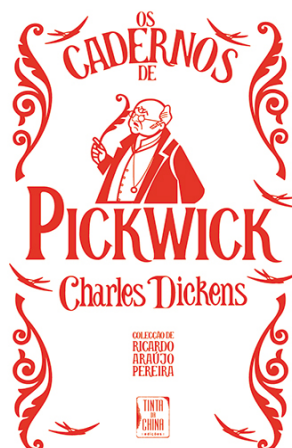


FIGURA 2  
Capa *Pickwick*  
2009, Tinta da China



FIGURA 3  
Capa *Jacques O Fatalista*  
2009, Tinta da China

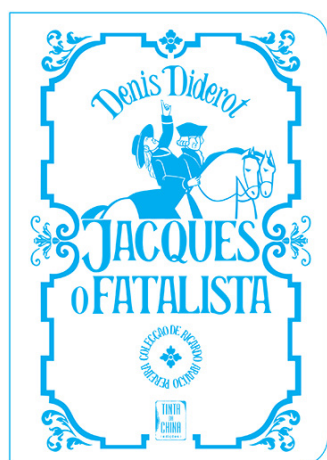


FIGURA 4  
Capa *Jacques O Fatalista*  
2009, Tinta da China (Livro de Bolso)



FIGURA 5  
Capa *O mundo de S.J. Perelman*  
2011, Tinta da China

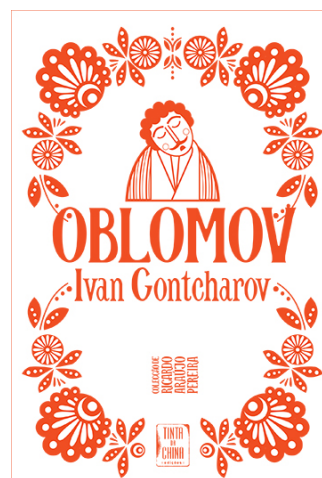


FIGURA 6  
Capa *Oblomov*  
2015, Tinta da China





FIGURA 7  
Capa Wir ensaios humorísticos  
2010, Tinta da China

## COLEÇÃO LITERATURA DE VIAGENS

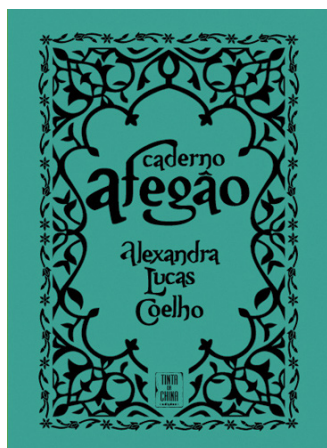


FIGURA 1  
Capa Caderno afegão  
2009, Tinta da China



FIGURA 2  
Capa Cadernos italianos  
2013, Tinta da China

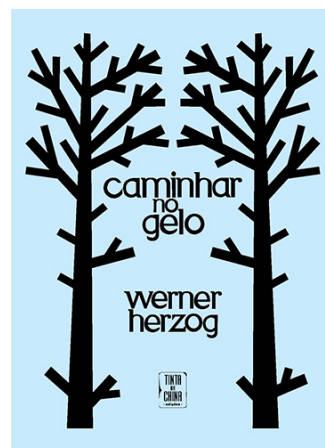


FIGURA 3  
Capa Caminhar no gelo  
2011, Tinta da China



FIGURA 4  
Capa Cartas do meu magrebe  
2011, Tinta da China



FIGURA 5  
Capa Cartas persas  
2016, Tinta da China

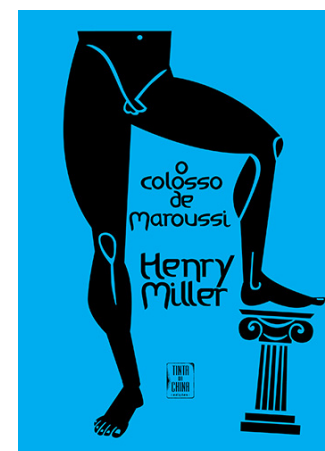


FIGURA 6  
Capa O colosso de maroussi  
2011, Tinta da China



FIGURA 7  
Capa *Crepúsculo em Itália*  
2016, Tinta da China



FIGURA 8  
Capa *Viagem a Angola*  
2014, Tinta da China

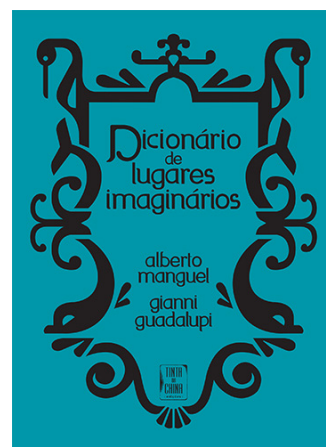


FIGURA 9  
Capa *Dicionário de lugares imaginários*  
2013, Tinta da China



FIGURA 10  
Capa *Disse-me um adivinho*  
2009, Tinta da China

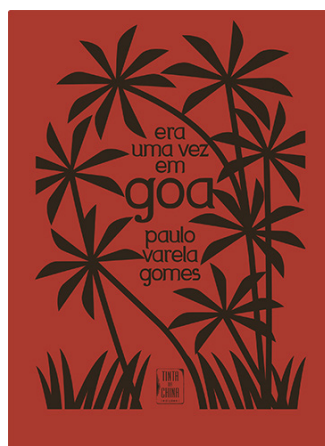


FIGURA 11  
Capa *Era uma vez em goa*  
2015, Tinta da China

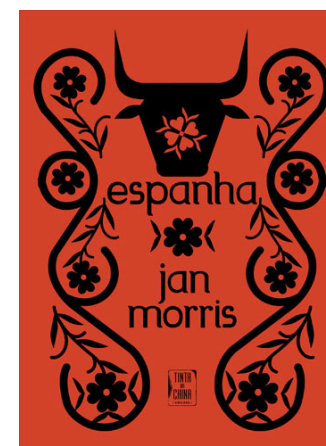


FIGURA 12  
Capa *Espanha*  
2016, Tinta da China

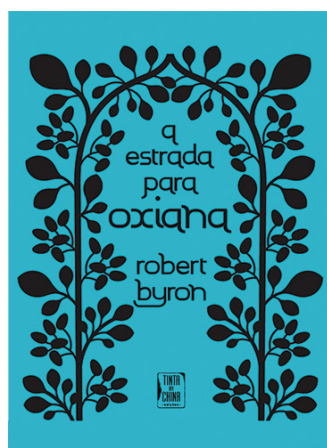


FIGURA 13  
Capa *A estrada para oxiana*  
2014, Tinta da China

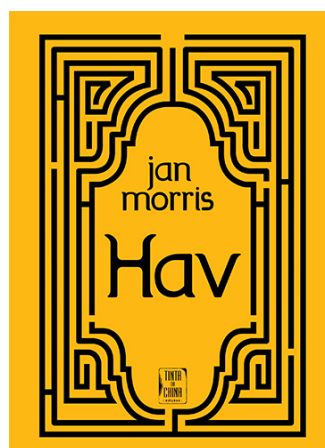


FIGURA 14  
Capa *Hav*  
2013, Tinta da China

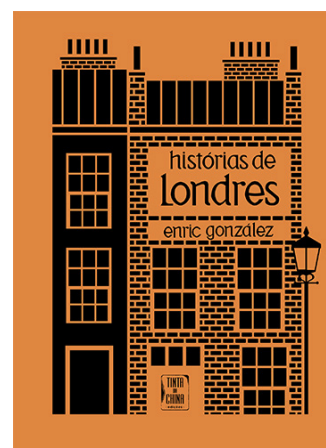


FIGURA 15  
Capa *Histórias de Londres*  
2012, Tinta da China

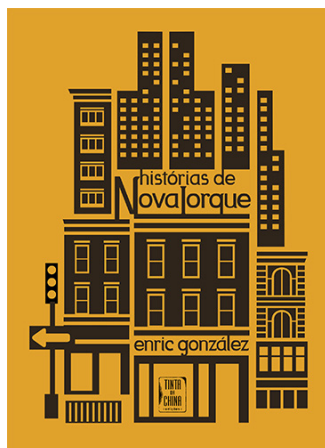


FIGURA 16  
Capa *Histórias de Nova Iorque*  
2016, Tinta da China

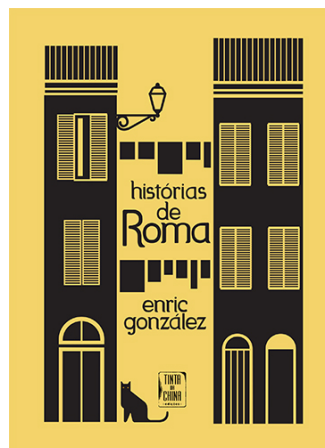


FIGURA 17  
Capa *Histórias de Roma*  
2014, Tinta da China

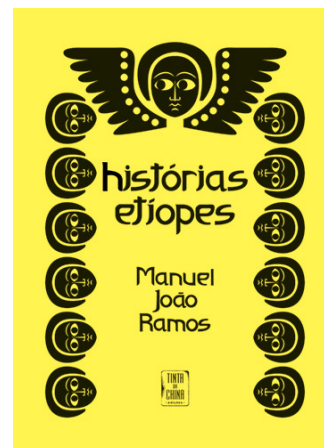


FIGURA 18  
Capa *Histórias Etiopes*  
2010, Tinta da China



FIGURA 19  
Capa *O Japão e um lugar estranho*  
2009, Tinta da China

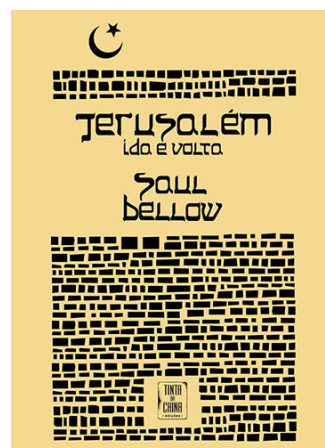


FIGURA 20  
Capa *Jerusalém ida e volta*  
2011, Tinta da China



FIGURA 21  
Capa *Mais um dia de vida*  
2013, Tinta da China



FIGURA 21  
Capa *A vida como ela é...*  
2014, Tinta da China



FIGURA 21  
Capa *A vida como ela é...*  
2008, Tinta da China



FIGURA 21  
Capa *A vida como ela é...*  
2012, Tinta da China



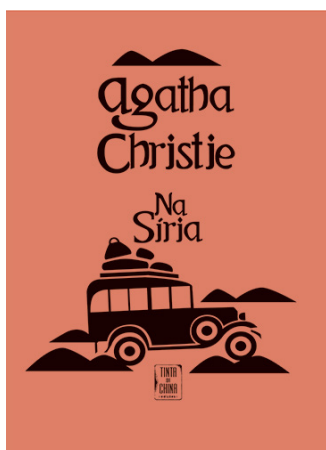


FIGURA 22  
Capa *Na Síria*  
2010, Tinta da China

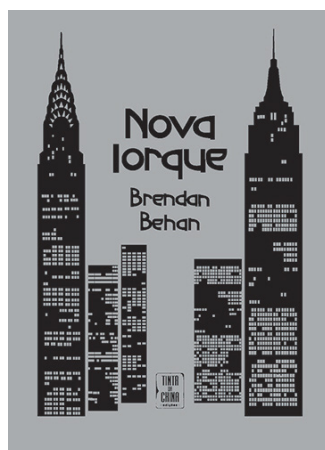


FIGURA 23  
Capa *Nova Iorque*  
2010, Tinta da China



FIGURA 24  
Capa *Paris*  
2008, Tinta da China



FIGURA 25  
Capa *Os primos da América*  
2012, Tinta da China

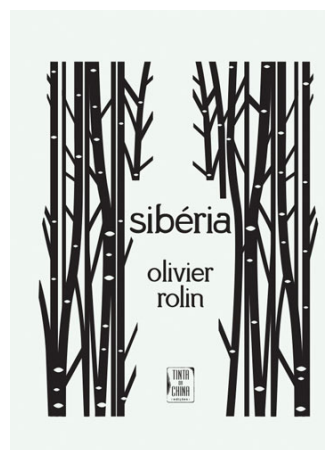


FIGURA 26  
Capa *Sibéria*  
2016, Tinta da China

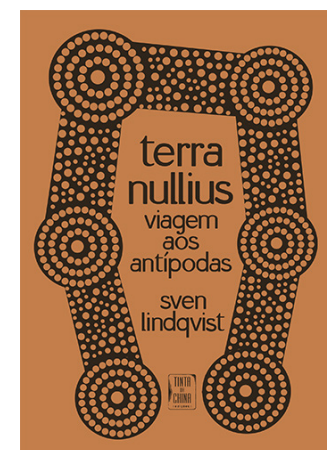


FIGURA 27  
Capa *Terra nullius*  
2015, Tinta da China



FIGURA 28  
Capa *Um gentleman na Ásia*  
2013, Tinta da China

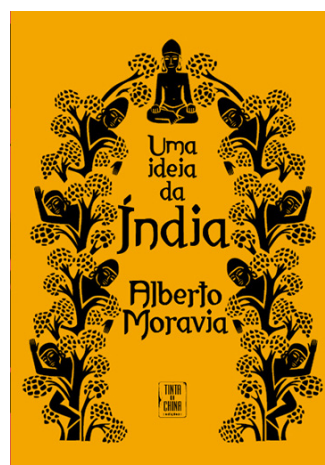


FIGURA 29  
Capa *Uma ideia da Índia*  
2008, Tinta da China



FIGURA 30  
Capa *Vai Brasil*  
2013, Tinta da China



FIGURA 31  
Capa *Veneza*  
2009, Tinta da China



FIGURA 32  
Capa *Viagem a tralalá*  
2012, Tinta da China



FIGURA 33  
Capa *Viagem à volta do meu quarto*  
2015, Tinta da China



FIGURA 34  
Capa *Viagem de autocarro*  
2011, Tinta da China

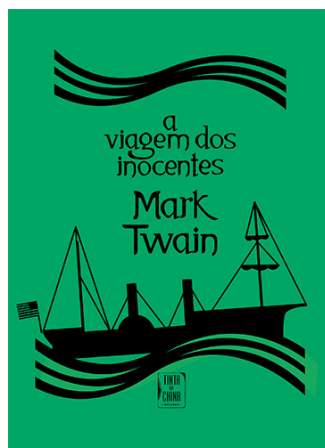


FIGURA 35  
Capa *A viagem dos inocentes*  
2010, Tinta da China

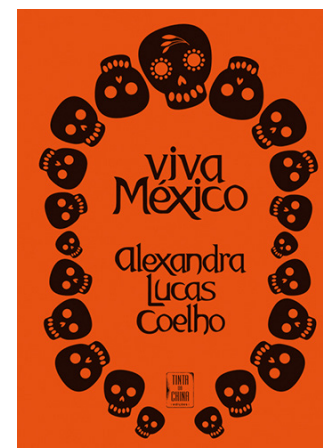


FIGURA 36  
Capa *Viva México*  
2010, Tinta da China



## COLEÇÃO LIVROS LICENCIOSO



FIGURA 1  
Capa *Aventuras Galantes*  
2011, Tinta da China



FIGURA 2  
Capa *Entre lençóis*  
2011, Tinta da China



FIGURA 3  
Capa *O pauzinho do matrimônio*  
2011, Tinta da China



FIGURA 4  
Capa *Torre de babel ou a porra do soriano*  
2011, Tinta da China



FIGURA 5  
Capa *O vício em Lisboa, antigo e moderno*  
2011, Tinta da China

## TEMAS VARIADOS



FIGURA 1  
Capa *Agora a sério*  
2010, Tinta da China



FIGURA 2  
Capa *Auto-retratos do mundo*  
2010, Tinta da China

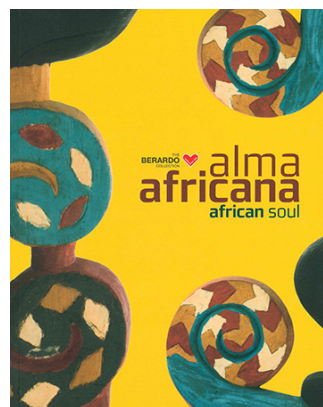


FIGURA 3  
Capa *Alma africana*  
2009, Tinta da China

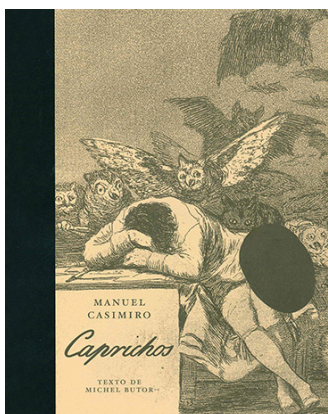


FIGURA 4  
Capa *Caprichos*  
2008, Tinta da China



FIGURA 5  
Capa *Che Auto-retrato*  
2007, Tinta da China

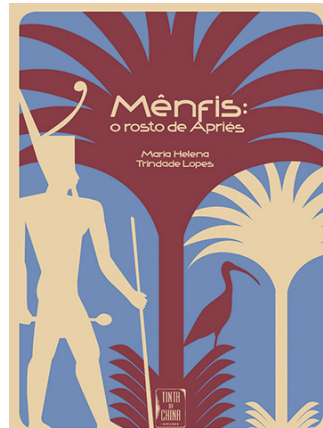


FIGURA 6  
Capa *Mênfis: O rosto de Apriés*  
2010, Tinta da China

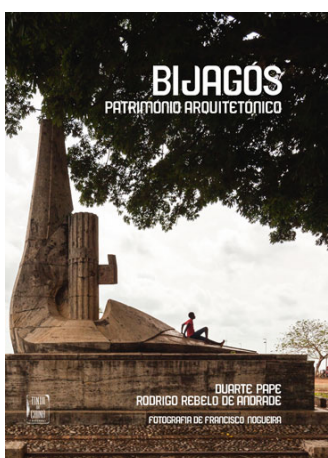


FIGURA 7  
Capa *Bijagós, Património Arquitectónico*  
2014, Tinta da China



FIGURA 8  
Capa *Oeiras*  
2012, Tinta da China



FIGURA 9  
Capa *A cidade social*  
2016, Tinta da China



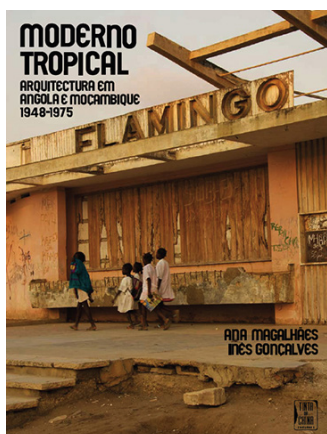


FIGURA 10  
Capa *Moderno Tropical*  
2009, Tinta da China



FIGURA 11  
Capa *As rocas de São Tomé e Príncipe*  
2013, Tinta da China



FIGURA 12  
Capa *Cadernos Blaufuks I*  
2009, Tinta da China



FIGURA 13  
Capa *Cadernos Blaufuks II*  
2011, Tinta da China

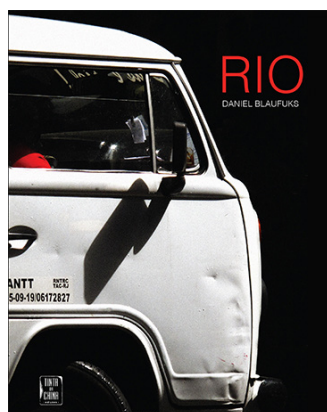


FIGURA 14  
Capa *Rio*  
2013, Tinta da China



FIGURA 15  
Capa *O que está escrito nas estrelas*  
2008, Tinta da China

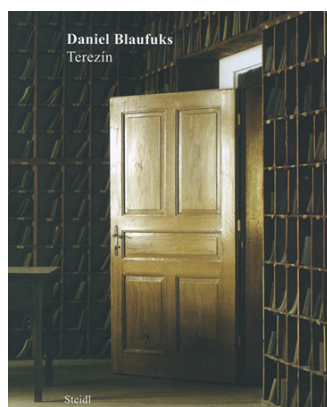


FIGURA 16  
Capa *Terezin*  
2010, Tinta da China

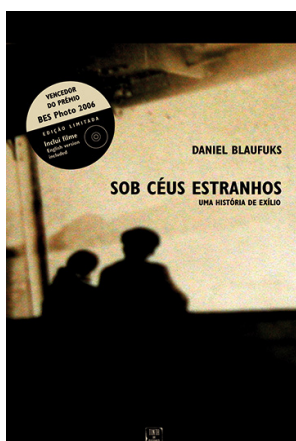


FIGURA 17  
Capa *Sob céus estranhos*  
2007, Tinta da China



FIGURA 18  
Capa *Os vampiros*  
2016, Tinta da China



FIGURA 19  
Capa *Armando Leça*  
2012, Tinta da China

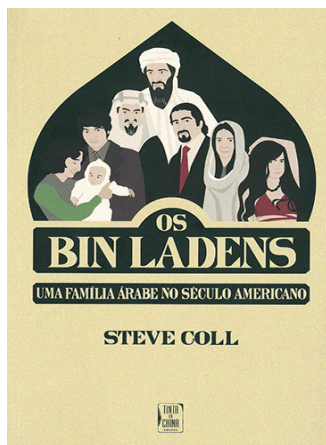


FIGURA 20  
Capa *Os Bin Ladens*  
2008, Tinta da China



FIGURA 21  
Capa *O crocodilo que voa*  
2008, Tinta da China

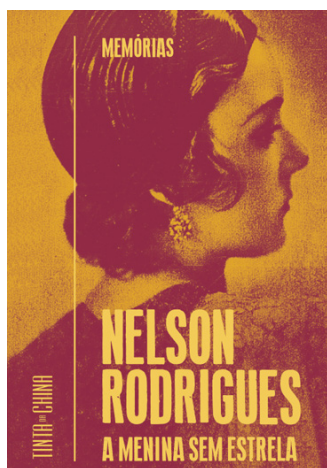


FIGURA 22  
Capa *A menina sem estrela*  
2016, Tinta da China

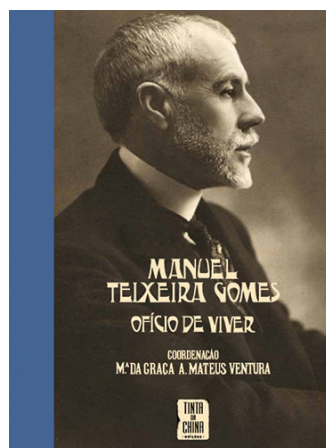


FIGURA 23  
Capa *Ofício de viver*  
2010, Tinta da China



FIGURA 24  
Capa *Mulheres Viajantes*  
2014, Tinta da China

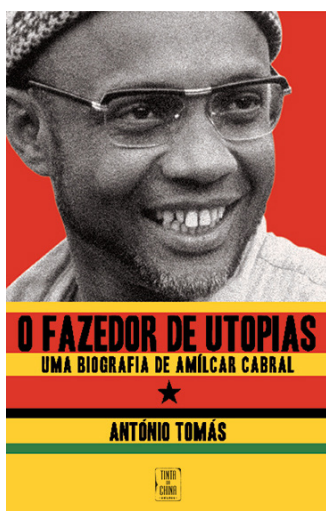


FIGURA 25  
Capa *O fazedor de utopias*  
2007, Tinta da China

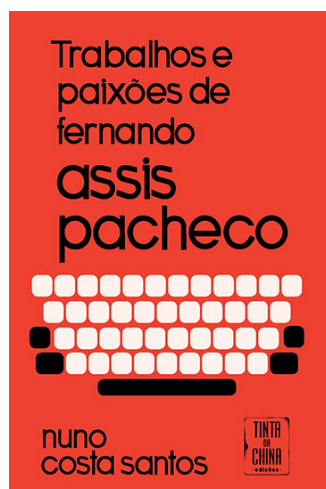


FIGURA 26  
Capa *Trabalhos e paixões de fernando*  
2012, Tinta da China

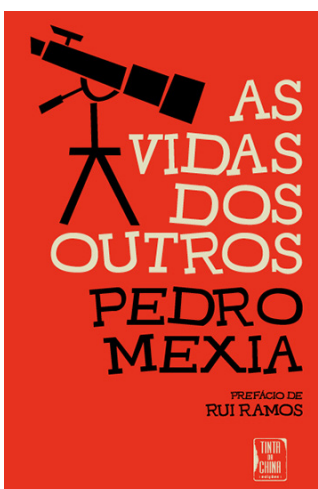


FIGURA 27  
Capa *As vidas dos outros*  
2010, Tinta da China



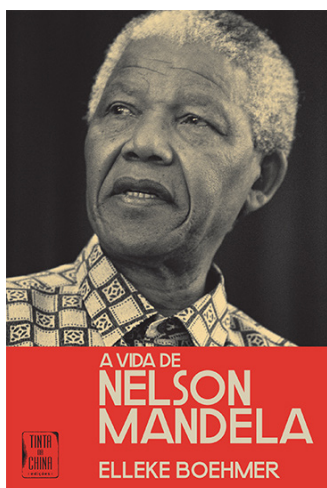


FIGURA 28  
Capa A vida de Nelson Mandela  
2014, Tinta da China

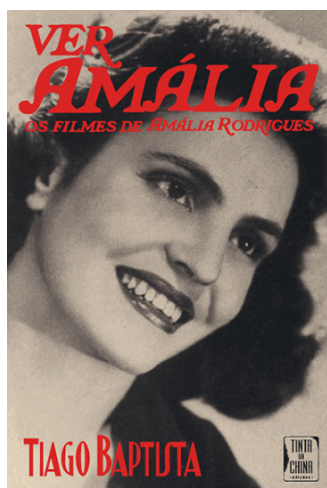


FIGURA 29  
Capa Ver Amália  
2009, Tinta da China



FIGURA 30  
Capa O rapaz do seminário  
2007, Tinta da China



FIGURA 31  
Capa A evidência da evolução  
2012, Tinta da China



FIGURA 32  
Capa Dicionário de cinema para snobs  
2009, Tinta da China



FIGURA 33  
Capa Cinemateca  
2013, Tinta da China

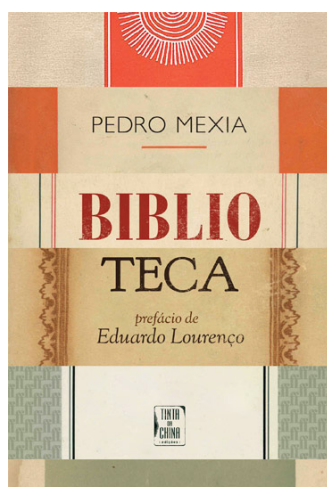


FIGURA 34  
Capa Biblioteca  
2015, Tinta da China

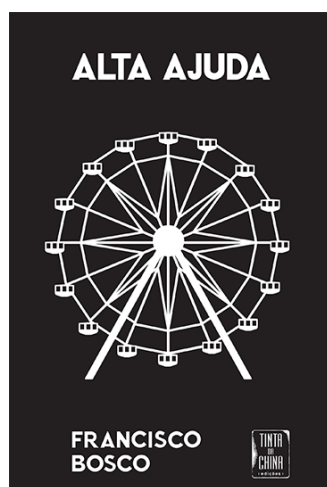


FIGURA 35  
Capa Alta ajuda  
2013, Tinta da China

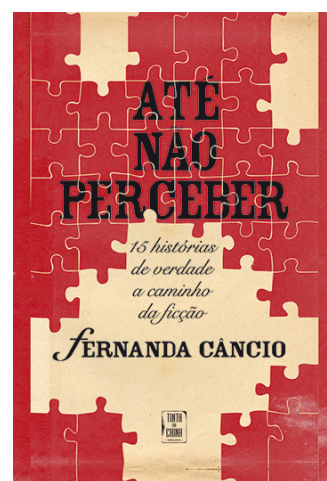


FIGURA 36  
Capa Até não perceber  
2007, Tinta da China



FIGURA 37  
Capa *Caviar é uma ova*  
2015, Tinta da China



FIGURA 38  
Capa *A chama imensa*  
2010, Tinta da China



FIGURA 39  
Capa *Cidades sem nome*  
2008, Tinta da China

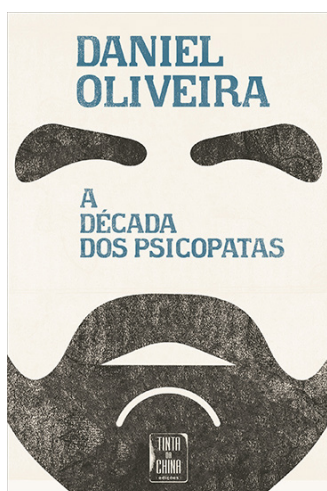


FIGURA 40  
Capa *A década dos psicopatas*  
2015, Tinta da China



FIGURA 41  
Capa *E assim sucessivamente*  
2015, Tinta da China



FIGURA 42  
Capa *O estranho dever do epticismo*  
2013, Tinta da China



FIGURA 43  
Capa *Falar é fácil*  
2010, Tinta da China

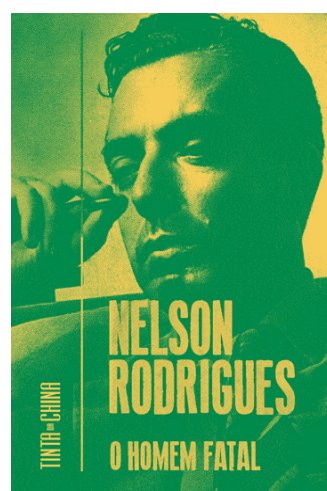


FIGURA 44  
Capa *O homem fatal*  
2016, Tinta da China



FIGURA 45  
Capa *O fiasco do milénio*  
2009, Tinta da China





FIGURA 46  
Capa *Levante-se o réu*  
2015, Tinta da China



FIGURA 47  
Capa *Levante-se o réu outra vez*  
2016, Tinta da China



FIGURA 48  
Capa *O lugar do morto*  
2011, Tinta da China



FIGURA 49  
Capa *Mixórdia de temáticas, série Miranda*  
2014, Tinta da China



FIGURA 50  
Capa *Mixórdia de temáticas*  
2012, Tinta da China



FIGURA 51  
Capa *O mundo dos vivos*  
2012, Tinta da China



FIGURA 52  
Capa *Nada de melancolia*  
2008, Tinta da China



FIGURA 53  
Capa *Não é fácil dizer bem*  
2006, Tinta da China

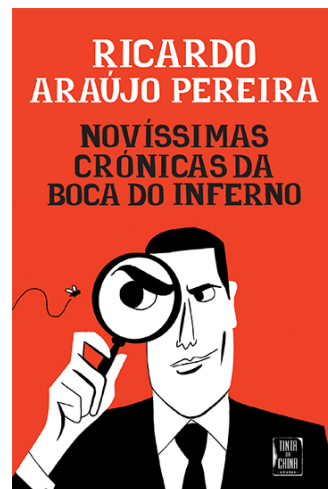


FIGURA 54  
Capa *Novíssimas crónicas da boca do inferno*  
2013, Tinta da China



FIGURA 55  
Capa *Novas Crônicas da boca do inferno*  
2009, Tinta da China



FIGURA 56  
Capa *Ouro e cinza*  
2014, Tinta da China



FIGURA 57  
Capa *Trinta e oito e meio*  
2016, Tinta da China

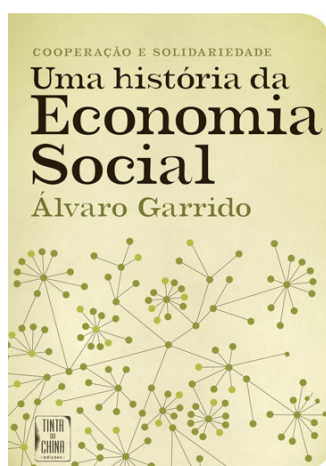


FIGURA 58  
Capa *Uma história da economia social*  
2016, Tinta da China



FIGURA 59  
Capa *O futuro nas mãos*  
2015, Tinta da China



FIGURA 60  
Capa *Prosperidade sem crescimento*  
2013, Tinta da China



FIGURA 61  
Capa *O poder de mudar*  
2014, Tinta da China

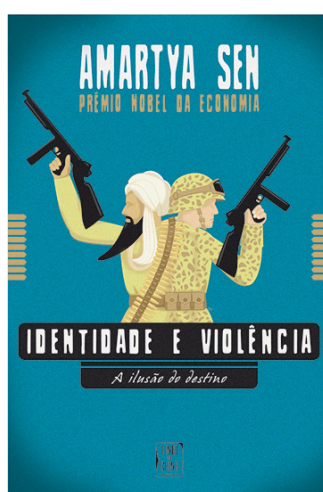


FIGURA 62  
Capa *Identidade e violência*  
2007, Tinta da China

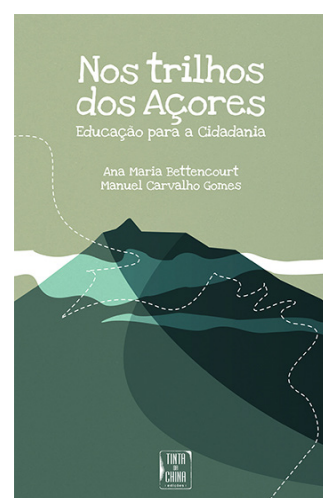


FIGURA 63  
Capa *Nos trilhos dos Açores*  
2014, Tinta da China





FIGURA 64  
Capa *Universidade medieval em Lisboa*  
2013, Tinta da China

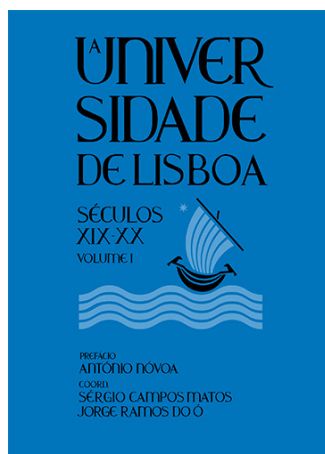


FIGURA 65  
Capa *Universidade de Lisboa*  
2013, Tinta da China



FIGURA 66  
Capa *Se não estudas, estás tramado*  
2010, Tinta da China

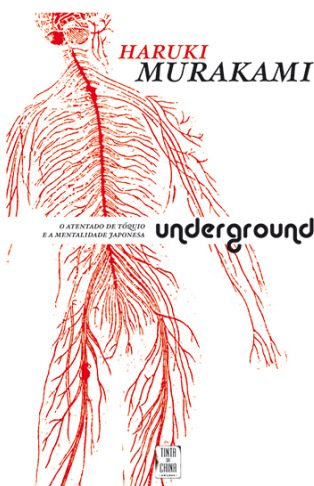


FIGURA 67  
Capa *underground*  
2006, Tinta da China



FIGURA 68  
Capa *à tona de água*  
2010, Tinta da China



FIGURA 69  
Capa *A sociedade dos ecrãs*  
2013, Tinta da China

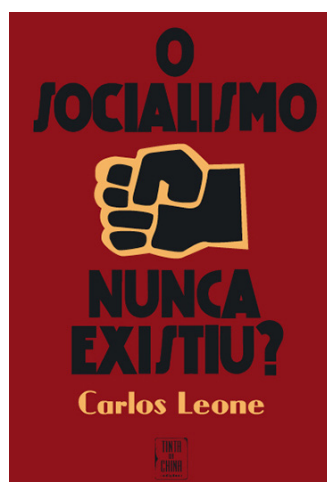


FIGURA 70  
Capa *O socialismo nunca existiu?*  
2008, Tinta da China



FIGURA 71  
Capa *Portugal e a Europa*  
2011, Tinta da China



FIGURA 72  
Capa *Portugal: Atlas das migrações internacionais*  
2010, Tinta da China

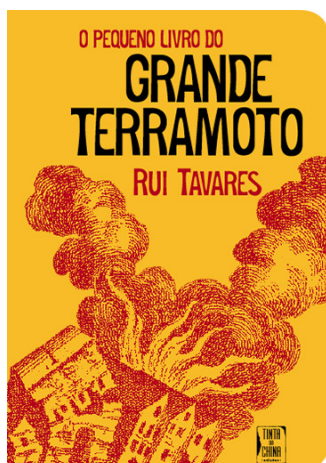


FIGURA 73  
Capa *Grande Terramoto*  
2009, Tinta da China



FIGURA 74  
Capa *Podemos viver sem o outro?*  
2009, Tinta da China



FIGURA 75  
Capa *O muro de Berlim*  
2007, Tinta da China



FIGURA 76  
Capa *Mulheres Viajantes*  
2014, Tinta da China



FIGURA 78  
Capa *O fim da fé*  
2007, Tinta da China



FIGURA 79  
Capa *Estratégia*  
2011, Tinta da China

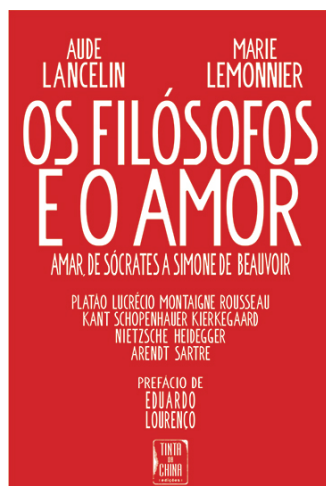


FIGURA 80  
Capa *Os filósofos e o amor*  
2015, Tinta da China

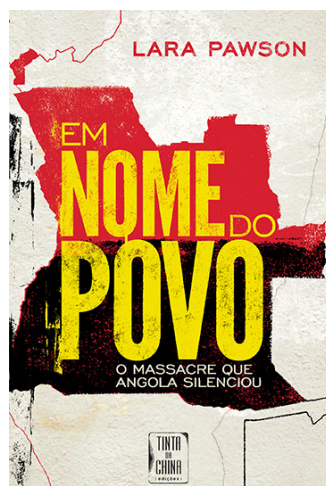


FIGURA 81  
Capa *Em nome do povo*  
2014, Tinta da China



FIGURA 82  
Capa *Entre dois impérios*  
2016, Tinta da China



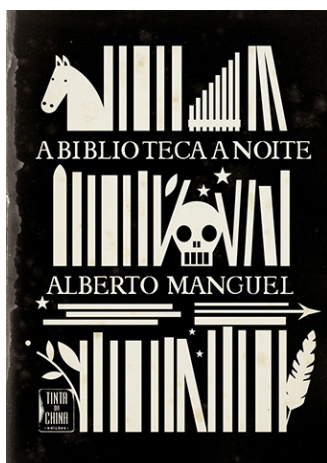


FIGURA 83  
Capa *A biblioteca a noite*  
2016, Tinta da China



FIGURA 84  
Capa *Entrevistas da Paris Review*  
2014, Tinta da China



FIGURA 85  
Capa *Os escritores também têm coisas a dizer*  
2009, Tinta da China



FIGURA 86  
Capa *O crocodilo que voa*  
2008, Tinta da China

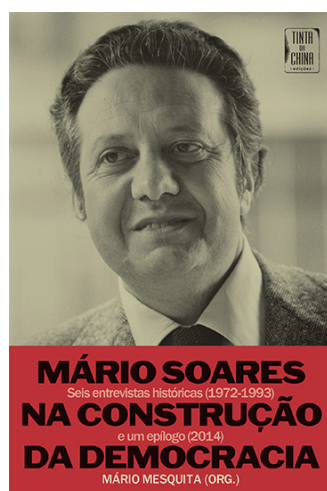


FIGURA 87  
Capa *Mário Soares*  
2014, Tinta da China



FIGURA 88  
Capa *Portugueses da América*  
2012, Tinta da China



FIGURA 89  
Capa *Orfeu de Bicicleta*  
2015, Tinta da China

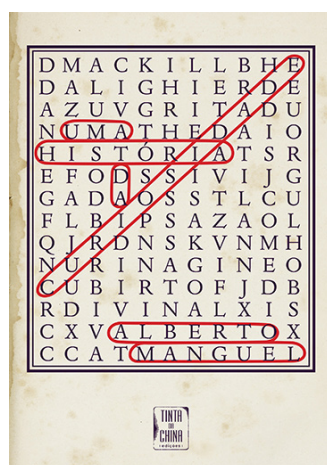


FIGURA 90  
Capa *Uma história da curiosidade*  
2015, Tinta da China

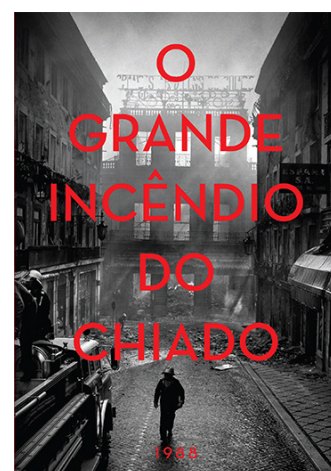


FIGURA 91  
Capa *O grande incêndio do Chiado*  
2013, Tinta da China



FIGURA 92  
Capa *Algarve Mediterrânico*  
2015, Tinta da China



FIGURA 93  
Capa *receitas go natural*  
2008, Tinta da China

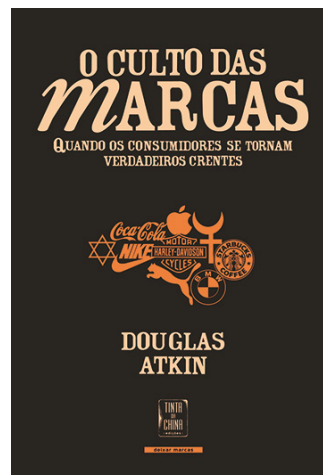


FIGURA 94  
Capa *O culto das marcas*  
2008, Tinta da China



FIGURA 95  
Capa *O negócio das marcas*  
2009, Tinta da China



FIGURA 96  
Capa *Os Açores na política internacional*  
2011, Tinta da China

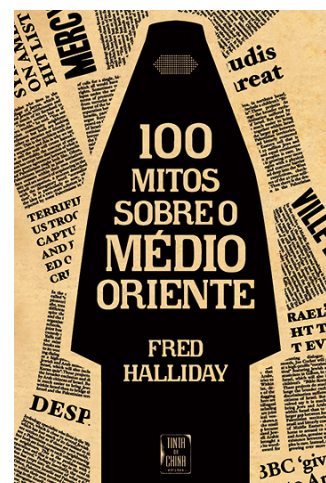


FIGURA 97  
Capa *100 mitos sobre o médio oriente*  
2008, Tinta da China



FIGURA 98  
Capa *Chega de saudade*  
2016, Tinta da China



FIGURA 99  
Capa *Democracia e Ditadura*  
2014, Tinta da China

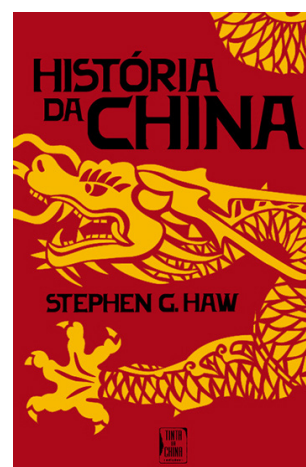


FIGURA 100  
Capa *História da China*  
2008, Tinta da China





FIGURA 101  
Capa *Nos bastidores dos telejornais*  
2012, Tinta da China

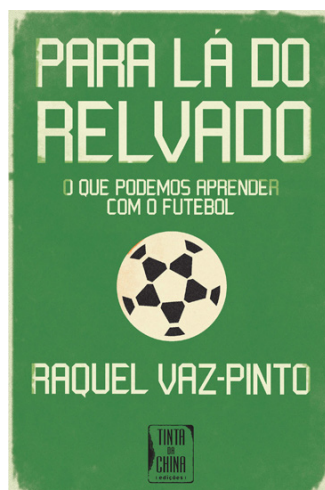


FIGURA 102  
Capa *Para lá do Relvado*  
2016, Tinta da China

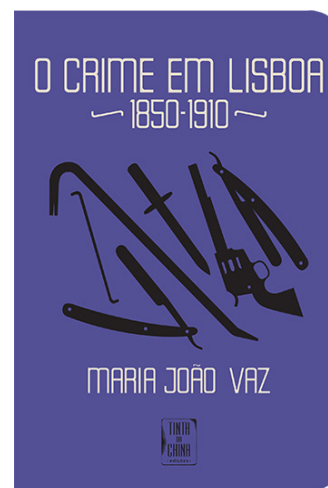


FIGURA 103  
Capa *O crime em Lisboa*  
2014, Tinta da China

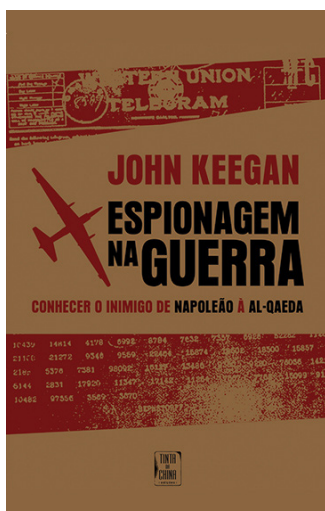


FIGURA 104  
Capa *Espionagem na guerra*  
2006, Tinta da China



FIGURA 105  
Capa *Curupira pirapora*  
2012, Tinta da China



FIGURA 106  
Capa *A bíblia de Lôá*  
2014, Tinta da China



FIGURA 107  
Capa *A bíblia de Lôá*  
2014, Tinta da China



FIGURA 108  
Capa *Portugal pelo mundo disperso*  
2013, Tinta da China



FIGURA 109  
Capa *Um homem sem pátria*  
2006, Tinta da China



FIGURA 110  
Capa *Cadernos do Chade*  
2012, Tinta da China



FIGURA 111  
Capa *À procura da grande estratégia*  
2010, Tinta da China



FIGURA 112  
Capa *O Pós-Guerra Fria*  
2016, Tinta da China



FIGURA 113  
Capa *Testemunhas da Guerra*  
2007, Tinta da China

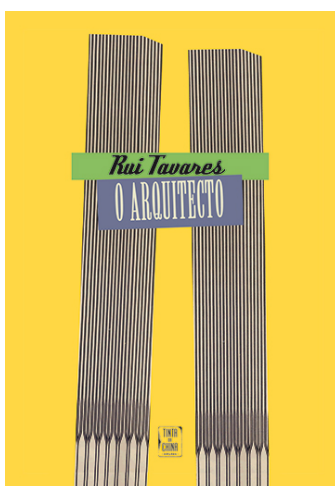


FIGURA 114  
Capa *O Arquitecto*  
2007, Tinta da China



FIGURA 115  
Capa *Nada de dois*  
2009, Tinta da China

**NOTA:** Todas as obras foram retiradas do *site* da editora. Neste inventário não estão representadas todas as capas do espólio da Tinta-da-China.



